COORDONATOR: prof. IUSTINA ITU

DICȚIONAR DE POEZIE ROMANEASCĂ

Scanned with OKEN Scanner

DICȚIONAR DE POEZIE ROMÂNEASCĂ

Editor
ION ITU

Scanned with OKEN Scanner

EDITURA „ORIENTUL LATIN“
I.S.B.N. 973-95474-1-9

REPERE DIDACTICE

Braşov 1992

Scanned with OKEN Scanner

COORDONATOR: prof. IUSTINA ITU

DICȚIONAR DE POEZIE ROMÂNEASCA

Autori:

Magda Andronic (M.A.), Doina Bârză (D.B.), Cornelia Bularca (C.B.), Livia Coantă (L.C.), Luminița Cocoș (C.L.), Maria Duican (M.D.), Mariana Ionescu (M.I.), Iustina Itu (I.I.), Maria Mărcușan (M.M.), Ovidiu Moceanu (O.M.), Anton Nicolai (A.N.), Bianca Osnaga (B.O.), Steluța Pestrea-Suciu (S.P.S.).

Scanned with OKEN Scanner

INDICE DE OPERE

Aci sosi pe vremuri de Ion Pillat (S.P.)
Andrei Mureșanu de Mihai Eminescu (I.I.)
Apostolul de Octavian Goga (O.M.)
A unsprezecea elegie de Nichita Stănescu (B.O.)
Belșug de Tudor Arghezi (M.D.)
Boul și vițelul de Grigore Alexandrescu (D.B.)
Cintare omului de Tudor Arghezi (B.O.)
Clăcașii de Octavian Goga (O.M.)
Dan, căpitan de plai de Vasile Alecsandri (S.P.)
De-a v-ați ascuns de Tudor Arghezi (B.O.)
Deșteptarea României de Vasile Alecsandri (L.C.)
Dorința de Mihai Eminescu (M.A.)
Dumbrava Roșie de Vasile Alecsandri (C.B.)
Epigonii de Mihai Eminescu (I.I.)
Eu nu strivesc corola de minuni a lumii de Lucian Blaga (C.B.)
Floare albastră de Mihai Eminescu (M.A.)
Glossa de Mihai Eminescu (B.O.)

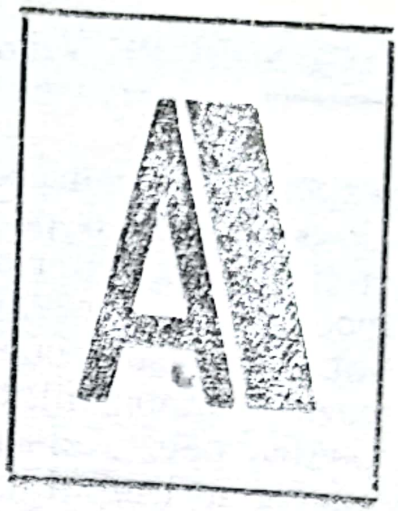
Scanned with OKEN Scanner

Gorunul de Lucian Blaga (C.B.)
Hanibal de Eugen Jebeleanu (I.I.)
Izgonirea lui Prometeu de Alexandru Philippide (M.D.)
Izvorul nopții de Lucian Blaga (C.B.)
În grădină de Dimitrie Anghel (M.I.)
În limba ta de Grigore Vieru (M.M.)
Joc secund de Ion Barbu (A.N.)
Lacustră de George Bacovia (I.I.)
Limba noastră de Alexei Mateevici (L.C.)
Luceafărul de Mihai Eminescu (I.I.)
Mai am un singur dor de Mihai Eminescu (M.A.)
Mezul iernei de Vasile Alecsandri (S.P.)
Miorița (I.I.)
Mistrețul cu colți de argint de Ștefan Augustin Doinaș (I.I.)
Moartea căprioarei de Nicolae Labiș (I.I.)
Monastirea Argeșului (A.N.)
Monolog în Babilon de Alexandru Philippide (A.N.)
Negru de George Bacovia (I.I.)
Noaptea de decemvrie de Alexandru Macedonski (L.C.)
Noaptea de mai de Alexandru Macedonski (L.C.)
Noapte de vară de George Coșbuc (D.B.)
Noi de Octavian Goga (O.M.)
Nunta Zamfirei de George Coșbuc (D.B.)
Oda (în metru antic) de Mihai Eminescu (B.O.)
Oltul de Octavian Goga (O.M.)
O scrisoare de la Muselim Selo de George Coșbuc (D.B.)
Oul dogmatic de Ion Barbu (A.N.)
Peste vîrfuri de Mihai Eminescu (I.I.)
Plugarii de Octavian Goga (O.M.)
Plumb de George Bacovia (I.I.)
Primăvara amorului de Iancu Văcărescu (L.C.)
Psaltirea... pre versuri tocmită de Dosoftei (C.B.)
Revedere de Mihai Eminescu (I.I.)

Scanned with OKEN Scanner

Riga Crypto și lapona Enigel de Ion Barbu (C.L.)
Romanța celor trei corăbii de Ion Minulescu (I.I.)
Rondelul rozelor de august de Alexandru Macedonski (S.P.)
Rugăciune de Octavian Goga (I.I.)
Sara pe deal de Mihai Eminescu (I.I.)
Safiră. Duhului meu de Grigore Alexandrescu (M.A.)
Scrisoare neamului de Leonida Lari (I.I.)
Shakespeare de Marin Sorescu (I.I.)
Scrisoarea I de Mihai Eminescu (I.I.)
Scrisoarea III de Mihai Eminescu (C.B.)
Sonetul CLXIX (15) de Vasile Voiculescu (S.P.)
Și dacă... de Mihai Eminescu (I.I.)
Testament de Tudor Arghezi (B.O.)
Toma Alimoș (A.N.)
Țiganiada de Ion Budai-Deleanu (A.N.)
Umbra lui Mircea. La Cozia de Grigore Alexandrescu (D.B.)
Un răsunet de Andrei Mureșanu (M.D.)
Vară de Lucian Blaga (I.I.)
Zburătorul de Ion Heliade Rădulescu (M.I.)

Scanned with OKEN Scanner



ACI SOSI PE VREMURI

de Ion Pillat

In evoluția operei literare a lui Ion Pillat — avînd ca punct de reper succesiunea ciclurilor și volumelor — distingem două mari etape, care dau înfățișarea unei structuri de o mare profunzime și varietate. Un prim nivel pornește de la volumele de tinerețe, influențate de școala parnasiană și simbolistă, caracterizate de poet ca fiind „fructul silit al creierului și al bibliotecilor străine“[1]. Lirica de maturitate, a doua etapă, stă sub semnul tradiționalismului, al inspirației autohtone, și debutează prin volumul „Pe Argeș în sus“, considerat la apariție un pas în conturarea individualității lirice a poetului. „Capodopera lui Ion Pillat — remarca G. Călinescu — este însă *Aci sosi pe vremuri*, grațioasă, mișcătoare și indivizibilă paralelă între două veacuri, înscenare care încîntă ochii și în același timp simbolizare a uniformității în devenire“[2]. Paralelismul situațiilor îl transpun pe poet într-o stare meditativă: „...sentimentul horațian al scurgerii vremii și acela al copilăriei pierdute, care curg cînd împreună, cînd deosebit“[3]. Prin vis și amintire poetul își apropie timpul ca o realitate intimă, o acumulare a

experienței, conservare a unor atitudini fundamentale. Avem de-a face cu o poezie „a pămîntului spiritualizat în vreme, a timpului materializat în amintire“[4], după cum își definea poetul creația din epoca maturității artistice. Versurile muzicale care curg într-un tempo egal, tonul elegiac creează o omogenitate a densității temei de meditație, tipică pentru poezia clasică. Sentimentul horațian de regret pentru curgerea timpului în poezia lui Pillat se individualizează, devine concret prin respectarea tradiției. Primele versuri ne introduc într-un univers sensibil, „casa amintirii“, adevărat sanctuar tainic încremenit în timp, care mai păstrează atmosfera patriarhală de altădată cu iluzia veșniciei: „La casa amintirii cu-obloane și pridvor, / Păianjeni zăbreliră și poartă, și zăvor. // Iar hornul nu mai trage alene din ciubuc / De cînd luptară-n codru și poteri, și haiduc“. Simplificarea descrierii, atributele esențiale ale casei surprind arhaitatea și priveliștea autohtonă. Perspectiva întoarcerii în trecut, interiorizarea cadrului exterior produce rezonanțe profunde: „În drumul lor spre zare îmbătrîniră plopii. / Aci sosi pe vremuri bunica-mi Calyopi“. Elementele de recuzită romantică, semnificative în structura poeziei, „lună“, „lac“, „Sburătorul“, adîncesc sentimentul irealului, al farmecului clipei trăite. Cheia întregii poezii e strofa „Și cum ședeau... departe, un clopot a sunat, / De nuntă sau de moarte, în turnul vechi din sat“, cu o tensiune semantică aparte. Imaginea sonoră a clopotului care vestește liniștea veșnică face să crească senzația de regret pentru fericirea sfărîmată de curgerea clipei care nu poate fi oprită. Punctele de suspensie, adverbul de loc *departe*, raportul temporal imperfect — perfect compus („ședeau“ / „a sunat“) adîncesc sentimentul obsesiv al timpului. Meditația asupra trecerii inevitabile a timpului, scurtimea vieții, amintesc faimoasa exclamație a lui Horațiu: „Eheu! fugaces ... Labuntur anni“ (Ode, cartea II, oda I, versul 14). Dureroasa traiectorie a timpului nu iartă nici figurile atît de dragi: „De mult e mort bunicul, bunica e bătrînă...“, puncte de reper în scurgerea generațiilor.

Meditația asupra propriei existențe „Ce straniu lucru: vremea! Deodată pe perete / Te vezi aievea numai în ștersele portrete. // Te recunoști în ele, dar nu și-n fața ta, / Căci trupul tău te uită, dar tu nu-l poți uita“..., capătă

gravitate prin corespondențe între planul realității concrete și cel al stărilor sufletești. Alăturarea celor două propoziții în versul „Ca ieri sosi bunica ... și vii acuma tu", cu verbe plasate diferit în timp, anticipează sentimentul prelungirii trecutului în prezent. Nepoții își vor „rejuca" rolurile într-un decor similar. O altă generație va lăsa o experiență „în casa amintirii": „Întîmpinarea logodnicei în generația trecută a bunicilor se reface astăzi ca situație. Chiar dacă berlina de altădată este înlocuită cu trenul și în locul romanticului din trecut apare simbolismul de astăzi, sufletul oamenilor și drumul lor de viață rămîn aceleași"[5].

Finalul amplifică sentimentul iluzoriului, al neputinței în fața timpului, îngemănării vieții cu moartea: „Și cum ședeam... departe, un clopot a sunat / —Același clopot poate — în turnul vechi din sat ... // De nuntă sau de moarte, în turnul vechi din sat".

Pe bună dreptate remarca Tudor Vianu: „Dar peste melancolia prevestirii lui *(a clopotului* s.n) se ridică fericirea de a te ști durabil prin acea înrădăcinare în viață care permite refacerea aceluiași destin în cadre mereu schimbătoare"[6]. (S.P.)

---

[1] Ion Pillat, *Mărturisiri*, în „Revista Fundațiilor Regale", anul IX, februarie, nr. 2, p. 274.

[2] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Editura Minerva, Buc., 1982, p. 861.

[3] V. Streinu, *Poezie și poeți români*, Ed. Minerva, Buc., 1983, p. 312.

[4] I. Pillat, *Mărturisiri*, în „Revista Fundațiilor Regale", anul IX, februarie 1942, nr. 2, p. 270.

[5] T. Vianu, *Scriitori români*, Ed. Minerva, Buc., 1971, p. 362.

[6] Idem.

Scanned with OKEN Scanner

ANDREI MUREȘANU

de Mihai Eminescu

Cu un an înainte de a se fi stins din viață, Andrei Mureșanu este distins cu premiul Asociațiunii pentru Cultura Română și Literatura Poporului Român, cu prilejul adunării generale de la Brașov, din 1862, consacrînd poezia între valorile publice omagiate în cadrul marilor serbări organizate atunci la Brașov, serbări cu ecou larg în toate provinciile românești, așa cum notează Gazeta Transilvaniei nr. 56 din 1862. După cum se știe, definițiile recapitulative, cu privire la poezia lui Andrei Mureșanu, au fost formulate încă în Lepturariul lui Aron Pumnul, unde se spune explicit: „Andrei Mureșanu, poetul filozof al românilor ardeleni, a fost unul dintre cei mai însemnați bărbați ai națiunii române. El a făcut să se deștepte în români conștiința despre demnitatea lor națională și datoria de-a și-o apăra chiar cu viața. De aceea numele lui Andrei Mureșanu va fi pururea nedezlipit de renașterea românilor și serbat în toate serbările naționale“[1].

Mihai Eminescu a luat cunoștință direct de poeziile bardului de la Brașov nu numai din *Foaie pentru minte, inimă și literatură*, ci și din volumele aflate în biblioteca dascălului său, Aron Pumnul, de la Cernăuți, apoi din evaluările critice ale lui Titu Maiorescu și Aron Densușianu. În studiul *Poeziile lui Andrei Mureșanu*, publicat la sfîrșitul deceniului șase, spre exemplu, Aron Densușianu afirmă că: „Sunt direcțiuni ca cea erotică care nu ia succes deloc. Cu atît mai puternic ia succes însă oda națională, el este adevăratul ei creator în literatura română“[2]. Criticul și istoricul Aron Densușianu remarcă, în continuare, că subiectele din poeziile lui A. Mureșanu nu sînt variate,

ele fiind concentrate în următoarele: patria, libertatea, unirea, virtutea. Cum se știe, destinul poeziei lui Andrei Mureșanu s-a decis nu atît în judecățile de valoare din documentele de critică literară, cît în succesul, realmente popular și național pe care l-a cunoscut poezia sa patriotică.

În anii formării lui Mihai Eminescu, poezia lui Andrei Mureșanu, în special imnul deșteptării românilor — *Un răsunet* — cucerise mulțimile, versurile fiind intonate curent la întrunirile populare din toate provinciile locuite de români, poezia ridicîndu-se la semnificația unui imn național, predestinat să aprindă însuflețirea mulțimilor spre libertate și unitate.

Nu ne surprinde, astfel, fascinația ce a reverberat-o poetul brașovean asupra tînărului Eminescu, în anii căutărilor poetice și mai tîrziu. Imaginea poetului-profet, Andrei Mureșanu, purtată mereu în mintea și sufletul poetului Mihai Eminescu, s-a concretizat, de-a lungul anilor de creație artistică, în versuri nemuritoare. În 1870 Mihai Eminescu publică, în **Convorbiri literare**, poezia Epigonii, în care, între cei 18 poeți evocați, așază în loc de cinste pe Andrei Mureșanu, consacrîndu-i o strofă. „Definițiile eminesciene, turnate într-un metru solemn, cu rezonanță de bronz, asociază imaginea poetului de la Brașov cu vechile embleme orfice“[3]: „Mureșan scutură lanțul cu-a lui voce ruginită, / Rumpe coarde de aramă cu o mînă amorțită, / Cheamă piatra să învie ca și miticul poet, / Smulge munților durerea, brazilor destinul spune / Și bogat în sărăcia-i ca un astru el apune, / Preot deșteptării noastre, semnelor vremii profet“. „Imaginea acestui Mureșan eroic pare transpusă integral după emblemele orfismului tracic. Sfărîmarea lanțurilor prin puterea glasului trezește vechea imagine o copacilor dezrădăcinați, porniți din adîncul pădurilor la chemarea cîntecului intonat de Orfeu. Acest glas răscolitor, care a urnit piatra și a pus în mișcare păsările cerului și fiarele codrilor, într-un act suprem de invocație săvîrșit prin puterea incantației, dimensionată la scara arhitecturii cosmice, este conferit răzvrătirii lui Mureșanu, simbolul deșteptării patriei“[4].

De-a lungul anilor ciclul de versuri inspirate de Mureșan se poate raporta la viziunea orfică asupra aceluia ce a scris *Răsunetul*.

Poemul Mureșan, mai bine zis sistemul de poeme care are în centru figura legendară a bardului de la Brașov, lasă deschisă calea pentru a întemeia orice fel de judecată critică. Este vorba de un bogat material poetic, prelucrat numai într-o oarecare măsură, material inform, pe spații considerabile, expresie a unei inspirații covîrșitoare, asemenea unei erupții în valuri, neaduse încă la disciplina sistematică a gîndirii unitare. Putem afirma că exercițiile pentru Mureșan ne pun în fața unei arhitecturi grandioase, una dintre cele mai complexe creații ale geniului eminescian. Acest sistem de poeme cuprinde peste 1200 de versuri, la care se adaugă indicațiile scenice și prelucrările de la subsol. Rezultă că, în cele trei variante, la care adăugăm textele aferente, pe baza ediției definitive coordonată de Petru Creția, se află condensat un orizont fabulatoriu prodigios și enigmatic. Istoria tentativelor de elaborare începe la sfîrșitul deceniului al șaselea, prin exercițiile concentrate din 1869, însă cu filiații demonstrate, măcar pentru doi-trei ani anteriori. Întîlnirea cu vizionarismul eroic al poeziei lui Andrei Mureșanu a constituit, desigur, o întîmplare fericită, care i-a impus în așa măsură, încît a ridicat-o la nivelul unei embleme rezumative. Tablou dramatic grandios, de o „romanticitate sălbatică", după cum se exprimă chiar autorul, poemul apare, în prima variantă, ca un dialog justițiar, între Mureșan, autorul imnului descătușării, expresie a anului revoluționar, 1848, european și Anul 1848, expresie a zădărniciei, gata să frîngă orice elan plenitudinar. Pe fundalul unei nopți, cu aer „întunecos și des", cînd toată suflarea e cuprinsă de somnul „frate-al morții", Mureșan veghează, cu ochi umed și cu sufletul îndoliat, înstrunînd lira tînguitoare în fața marmurei barbare a trecutului, pe care se află gravată „aspru ursita-ne amară". Poetul, calchiind modele orfice despre soarta lumii, interpelează dumnezeirea, „cu ochi de piatră" asupra destinului etern, înlănțuit în neagră sclavie, decis neamului românesc, silit a trăi străin în propria lui țară. Imprecația finală trezește, după măsurile incantației orfice, lumea umbrelor: „Decît o viață moartă, un negru vis de jele, / Mai bine stinge, Doamne,

viața ginții mele, / Decît ca soarta oarbă din chin în chin s-o poarte / Mai bine-atingă-i fruntea suflarea mării moarte". Ivit în întunericul din marea vieții, Anul 1848 (Timpul, Moartea) vestește că incantația poetului este zadarnică, deoarece soarta românimii a fost înecată în oceanul lumii: „Au vrei tu ca poporul român să îl deștepți? / În van îți e chemarea și cîntecul în van". Anul 1848 vestește că „moartea întinde umbroasele aripe" ca să stingă națiunea română. Efortul ei pedepsitor este stăvilit prin forța incantației orfice condensate în glasul poetului redeșteptării, Andrei Mureșanu, care contestă puterea lui Mors, afirmînd credința în dăinuirea națiunii sale în eternitate: „Trecut-au secoli negri cu coasele de foc / Cosit-au generații... Națiunea stă pe loc! / Trecut-au Nordul rege cu aripa-i de ger, / Românul stă în locu-i ca muntele de fier! / Și-n planu-Eternității românii-s un popor / Cum e un soare numai prin mările cu nor". În continuare dialogul este întrerupt de ivirea zorilor peste fruntea poetului, căzut în adormire. Peisajul se preschimbă în pajiște înflorită, stăpînit de astrul tutelar. Deasupra munților se înalță Soarele „O maiestate mîndră în car de foc". Spiritul luminii (Iris) ridică într-o mînă crinul strălucitor, iar în cealaltă coroana din lauri de argint și îl salută pe poet ca profet al luminii, implorînd universul să aștearnă în sufletul și în cîntecul său marea armonie, universală. Renăscut, cîntecul poetului tinde spre armonia senină a stelelor. Este creat, în final, un tablou fantastic, în imagini apoteotice și în cadrul unui simfonism dezlănțuit.

Monologul Mureșanu dezvoltă, la nivelul gîndirii poetice eminesciene de la 1871, problematica tabloului dramatic din varianta A. Nu o reia și nu repetă mai nimic din structura de idei, condensată acolo, dar adîncește cîteva planuri. Construcția discursului poetic este transpusă în forma unui monolog. Indicațiile din pagina I despre alte personaje ca: Mors, Indiferențialul, Geniul luminei, Iris nu sînt intercalate în discurs. Fondul ideatic este concentrat în monolog în jurul condiției umane în lumea invadată de nimicnicie. Sînt puse în mișcare ipotezele generice ale decăderii și mizeriei umane, este evocată „ursita-ne amară", adusă prin ofensiva nimicitoare a răului care pune în primejdie condiția existențială a universului. Se recunoaște aici sub-

Scanned with OKEN Scanner

stanța satirică din Scrisori. Substratul filozofic al criticismului din Mureșanu poate fi arondat anumitor precepte morale din opera lui Schopenhauer. Gîndirea eminesciană are în vedere o doctrină universală a salvării omenirii din fața Răului, fiind o expresie particulară a umanismului universal. Discursul poetului izvorăște din reflexia cu privire la misiunea cîntecului și a cuvîntului în păstrarea unității și armoniei universale. Amintind, prin construcțiile poetice, de forța rezumativă a cugetării gnomice din gîndirea populară a românilor, Eminescu realizează un adevărat rechizitoriu Răului din lume: „...atîtea rele / S-au grămădit puternic în viața ginții mele / Încît îmi vine-a crede că sîmburele lumii / E răul". În aceste versuri poetul desfășoară o lecție de morală, avînd ca subiect degradarea virtuților (onoarea, mîndria, evlavia) în păcatele lor (lauda de sine, invidia, orgoliul, lașitatea, lingușirea), datorită împrejurării că Răul a devenit colțul vieții. Însă criticismul eminescian nu cantonează în această pespectivă descumpănitoare, ci el cheamă umanitatea la luptă pentru introducerea dreptății și a virtuții în lume. În monologul lui Mureșanu, prin imagini hiperbolice, surprinde problematica omului în legătură cu marele război al cerului, dezlănțuit de titani. Reîntors către sine, într-o zbatere sfîșietoare, se identifică imperiul răului chiar înăuntrul sinelui. Eminescu proiectează apoi, ca semn de vindecare, imaginea superbă a stejarului răsădit în centrul universului, ca o emblemă eternă a vitalității: „Și cum stejarul numai în proprii rădăcine / Își crește trunchiul aspru... tot astfel numa-n tine / Puterea ta e, ginte". Apoteoza finală îi creează prilejul acestei definiții sublime: „Iar stejarul / poporului meu tare ridică și-azi în vînturi / Întunecata-i frunte și proaspăta lui frunză."

Poemul Mureșanu are frumuseți poetice strălucitoare, pe cîmpuri întinse ale discursului poetic, ceea ce-i conferă dreptul de a figura între paginile de glorie ale lirismului nostru național. Se află în monologul lui Mureșan înalte idei testamentare: „E un stejar / Cum dînsul din proprii rădăcine, / Din planul vieții sale ascuns în colț obscur / Își crește trunchiul aspru-așa, poporul meu, / În tine e puterea-ți, nălțarea-ți și pieirea-ți".

Scanned with OKEN Scanner

În materia poemului despre Mureșanu se intersectează drumurile durabile pentru o serie de creații definitive (Memento mori, Împărat și proletar, Scrisorile, Întunericul și poetul, Gemenii, Bogdan-Dragoș, Se bate miezul nopții). Poemul Andrei Mureșanu este, prin urmare, un izvor de lumină din care curg rîurile de aur ale constelației de idei eminesciene. (I. I.)

---

[1] Aron Pumnul, *Lepturariul românesc*, tom. IV, partea a II-a.

[2] Aron Densușianu, *Cercetări literare*, Colecția Șaraga, Iași, partea I, pp. 121—142.

[3] Ion Itu, *Profetul deșteptării naționale*, în Eminescu și Brașovul, centrul editorial „Coresi", Brașov, 1990, coordonator Ion Itu, p. 111.

[4] Ion Itu, Op. cit., p. 111.

Scanned with OKEN Scanner

APOSTOLUL

de Octavian Goga

Apărută în „Luceafărul“ la 15 iunie 1904.

Poetul realizează un „portret“ al unui luminător al satului, reprezentativ pentru poziția sa spirituală. Apostolul e „bătrînul preot“, „moșneag albit de zile negre“, un „părinte“, un „mag“, care sfîșie inima celor care îl ascultă povestind despre vremurile de altădată. Desigur, vremuri luminoase, cum ne lasă poetul să înțelegem, al căror șir a fost deturnat într-o „jalnică poveste“. Vremuri de măreție care par apuse, dar, depunînd mărturie despre ele, apostolul apropie „clipa răzbunării sfinte“.

Ca mișcare poetică interioară, poezia se aseamănă cu *Dăscălița*. După descrierea unui tablou de natură, poetul conturează portretul personajului liric, apoi situează în context uman destinul evocat, pentru ca, în final, să exprime *ideea*, simbolul pe care îl întruchipează cel evocat. În *Dăscălița*, tînăra răpusă de o boală necruțătoare, se sacrifică pentru luminarea sătenilor. În *Apostolul*, „magul“, „bătrînul preot“, „părintele“ devine „drept-vestitorul unei vremi ce va să vie“. Misiunea pe care și-a asumat-o este de a trezi conștiințele, de a le menține în nădejdea vremurilor mai bune, de a le pregăti astfel pentru lupta finală. Pentru triumful acestei idei măreție se alege calea pașnică a depunerii de mărturie. Martor al altor vremi, mai bune, apostolul vine parcă din străfundurile istoriei: „Întreg poporul ia aminte, / Ascultă jalnica poveste, / Și fusul se oprește-n mîna / Înduioșatelor neveste. / Moșnegii toți fărîmă lacrimi / Cu genele tremurătoare, / Aprinși, feciorii strîng prăseaua / Cuțitului din cingătoare“.

Dorul răzbunării cutremură deopotrivă oamenii și natura: „Același dor tresare-n piepturi / Cînd glasul strigător răsună / Și geamăt înfioară firea / Prelung și greu ca o furtună".

Poezia lui O. Goga se transformă într-o adevărată pericopă biblică, în care li se vestește oamenilor, li se aduce speranța într-o vreme mai bună, a mîntuirii de suferință. Bătrînul preot are meritul de a întreține cultul speranței, cu modestele lui mijloace, încredințat că *odată* chinul se va sfîrși. Acest *odată*, ca limită a suferinței, prevestește sfîrșitul unui imperiu clădit pe nedreptate, înșelăciune, minciună. (O. M.)

Scanned with OKEN Scanner

A UNSPREZECEA ELEGIE

de Nichita Stănescu

Volumul din 1966 care își consacră autorul în poezia contemporană europeană e admirabil prezentat de Ioana Em. Petrescu în *Eminescu și mutațiile poeziei românești*, Dacia, 1989, din care redăm succint cîteva idei. Cartea purtase în proiect un subtitlu sugestiv: *Cina cea de taină*. De aici concepția compozițională a volumului în care cele 11 elegii sînt de fapt 12 poeme corespunzătoare numărului celor 12 apostoli. De numărul 11 Nichita Stănescu leagă o întreagă simbolistică: „11 (aflat în poziția fragilă, amenințată, dintre perfecțiunea sacră a decadei și perfecțiunea cosmică simbolizată prin 12) care este numărul reintrării în serie, în multiplicitate după ce 10 a încheiat primul ciclu al devenirilor, rezultat prin ruperea unității primordiale."[1] Interpretarea stănesciană e însă desacralizare a mitologismului biblic. Cina cea de taină e „cina generală", adică existența „înțeleasă ca *devorare*" (s.n.). Divinitatea e absentă, de aceea cele 13 prezente se reduc la 12, prin numărare atestîndu-se existența; cel nenumărat, Isus, *nu este*. Iar al doisprezecelea, trădătorul, nu are pe cine trăda, el e doar „expresia golului". *Omul-fantă* „e antielegia, Iuda"[2], sugerînd prin nume vidul. Omul-fantă e cel care se opune spiritului, acelui „eu" al stării precosmice, analog „increatului" eminescian din *Scrisoarea I*; „El este înlăuntrul — desăvîrșit, / și, / deși fără margini, e profund / limitat". Eul e acum nucleul preexistentului văzut ca multiplicitate. El va străbate un lung traseu întru cunoaștere de sine sau reparare a rupturii între *a fi* și *a ști*.

Ultima din cele *11 elegii* poartă subtitlul *Intrare în muncile de primăvară* și e segmentată în opt secțiuni ordonate ideatic. Aspirația spre totalitate își găsește aici împlinirea sub forma triumfului spiritului absolut. Prin

cunoașterea de sine poetul accede la sensurile marilor probleme ale omului — viață și moarte, fenomenal și ideal.

Cel mai drag vers eminescian pentru poetul *Elegiilor*, vers cheie și „etalon al poeticității românești" în perceperea lui Nichita Stănescu, constituie *idee* acestei elegii care o nuanțează explicînd-o și explicîndu-se: „Nu credeam să-nvăț a muri vreodată" spune Eminescu în *Oda (în metru antic)*. Dacă aici e vorba de moartea în act, de a *trăi* propria moarte, aceasta presupune cunoaștere de sine, regăsirea sinelui după un traseu al ființării voluptuoase, pentru a intra în moarte, adică *a se desăvîrși*. La Nichita Stănescu această cunoaștere de sine, întoarcere în sine după o combustie a purificării, e urmată de revenirea la *ființă*, de naștere adică. „Moartea e starea dinainte de a te naște" scrie Nichita în alt loc. Aici moare cel care a ajuns la cunoașterea de sine și se naște cel care s-a atestat pe sine, care s-a știut fiind, care vede nașterea sa în act, se vede pe sine: „...iată / cunoașterea de sine, iată / de ce materia-n dureri ia naștere din ea însăși, / ca să poată muri. / Moare numai cel care se știe pe sine, / se naște numai cel care își este / sieși martor".

Dimensiunea interioară ce se cere cunoscută depășește pe cea exterioară. Ieșind din aceasta, cu suferință, materia „conținut mai mare decît forma" se naște „ca să poată muri", și în nașterea ei e semnul morții viitoare. Contaminare cu moarte prin ivire în lume și (de)săvîrșire prin moarte abia după regăsirea de sine.

Această combustie este alergarea sinelui care ia act mai întîi de „nemișcătorii... strămoși" pe care și-i asumă ca un lăuntru al său. „Retrași în turnurile propriilor oase", strămoșii, simboluri și temeiuri ale statorniciei, *desăvîrșiți* în timp și destin „aidoma lucrurilor duse pînă la capăt", refac în cel care aleargă drumul existenței. Echilibrul interior asigură putința mișcării în exterior: „Voi alerga, pentru că numai ceea ce este / nemișcat în el însuși / se poate mișca, / numai cel care e singur în sine / e însoțit / Însingurarea (inima *nearătată*) înseamnă prăbușire în sine, dezintegrare și invadare de fenomenal sau moarte abstrasă.

Drumul Increatului întru cunoașterea de sine se revelă din identitatea altor contrarii. Simplu și de neînțeles totodată este *totul* aflat „atît de aproape", pînă la interiorizare, „încît / se trage-napoia ochilor / și nu se mai vede". Acest tot marcat de perfecțiune e absolutul care se împlinește energetic, adică în primăvară. Cunoașterea de el, adică de *tot*, presupune un alt act al înglobării, al asumării și asimilării: „numai înconjurîndu-l cu mine / iau cunoștință de el".

Cunoașterea se începe prin cuvînt: mărturisire gurii, inimii, sîmburelui ei, progresiv. Parcursul e identic cu cel al integrării de către sîmburele pămîntului a totului în îmbrățișare, o îmbrățișare mai puternică decît rezistența totului „încît îi sare printre brațe mișcarea". Materializare a impalpabilului din care rezultă o idee valoroasă și reluată de text mai încolo: realitatea obiectivă e transformată în spirit[3].

Reluată, imaginea alergătorului invocă tentația cunoașterii sinelui „în toate părțile / deodată". În asocierea alergătorului cu un car de luptă „tras din toate părțile simultan / de o herghelie de cai biciuiți" stă asimilarea actului cunoașterii unei smulgeri din trup, unei sfîșieri a limitei materiale a spiritului.

Alergarea își depășește subiectul (din nou materializare) care își caută „sfîrșitul", desăvîrșirea, adică se autodistruge. Monstruoasa goană a eului, Increatul căutîndu-și forma ia înfățișarea unei progresii alimentate din sine: „Voi alerga pînă cînd înaintarea, goana / ea însăși mă va întrece / și se va îndepărta de mine / aidoma cojii fructului de sămînță". Viteza aceasta va da senzația stării, creșterea ei însemnînd scurtarea drumului, prăbușirea, adică actul muririi, consumarea rapidă a ființei. Timpul uzurii, al îmbătrînirii de la Eminescu se opune și la Nichita Timpului cosmic, „intact"[4]. Înăuntrul alergării va sta ideea de alergare („mișcîndu-se-n sine va sta / ca de piatră, sau mai degrabă asemeni mercurului / înapoia geamului / oglinzii") deci absolutul. Abia acum sinele increat se va autocontempla în lucruri, va deveni atotcuprinzător, asumîndu-le și contaminîndu-le de ființă, de spirit. În acest stadiu, spiritul se regăsește în singurătate, izolat în frigul cunoașterii, alergînd înapoi spre el însuși, reîntregit din lucrurile în care a lăsat „semne ale aducerii-a-

minte". Cer, pămînt și umbre primesc atributele ființei, ale existentului prin memorie: stele, aer, „ramuri cu frunze pe ele".

„... Trup ciudat, trup asimetric" prin „greutatea" spiritului, Increatul „mirat de el însuși / în prezența sferelor. / mirat stînd în fața soarelui, / așteptînd să-i crească luminii un trup pe măsură". Spiritul își așteaptă astfel „corolarul obiectiv"[5].

Increatul are concretețe acum, luînd forma semințelor în care se ascunde potențiala creație: sămînța rămîne identică cu sine dar se reproduce, devine *altceva* — dar pentru sine, identic sieși. Este o reproducere a spiritului, a eului care s-a regăsit pe sine. Imaginea seminței evocă această putere de germinație.

Cuvîntul atestă acum existența lucrurilor, le dă materialitate: „A spune semințelor că sînt semințe, / a spune pămîntului că e pămînt" înseamnă a le certifica prin gîndire, raportîndu-le la sine.

Increatul se descoperă a fi el însuși sămînță, depășind astfel înstrăinarea, ruptura de sine despre care era vorba în primele elegii, deci starea de increat. Pregătit să intre în primăvară, într-un „altceva cu mult mai înalt," spiritul „și-a descoperit *pămîntul* și, o dată cu el, sensul pierdutei interiorități / ... / *înlăuntrul desăvîrșit* în miezul căruia îi e îngăduit acum să-și reia somnul seminal"[6]. *Singur* și *bîntuit de neiubire*, omul se regăsește în primăvară, „spațiu sferic" mișcător, și aflînd mișcarea în primăvara însăși. Definițiile poartă aici verbe la infinitiv, modul săvîrșirii în act, deci al germinației în act, al căutării în act.

Căutîndu-se și căutînd lucrurile pe care le numește, omul descoperă însă că el însuși, ca spirit, e cel văzut dinafară, adică se află înăuntrul privirii, al privirilor multiplicate la infinit. El, sinele, s-a regăsit în unitate, opunîndu-se multiplului și incluzîndu-se în el.

Spiritul se menține martorul care întemeiază lumea prin cunoașterea lucrurilor și cunoaștere de sine: privirile, materiale, sînd „aidoma tuturor lucrurilor / în mijocul cărora trăim / și pe care / inima noastră le-a născut".

Dacă în *Elegia întîia* Increatul era precosmicul „el", în *A unsprezecea elegie* el se configurează ca spirit *înlăuntrul fenomenelor*, asemeni semințelor sprijinite pe propriul

pămînt. Astfel, suferința înstrăinării de sine e depășită în pragul „intrării în muncile de primăvară".

Din poem se desprinde ideea unei entuziaste uniri cu lumea care reflectă eul după ce acesta i-a atestat existența. E un circuit în care sînt antrenate lucruri și „cogito"-ul împlinit, reîntregit și exteriorizînd elanul interior într-o tonalitate de odă[7].

11 elegii deschide seria unui „epos existențial" continuat cu *Laus Ptolemaei*, *Epica magna* și încheiat cu *Noduri și semne*. Primul poem care exprimă drama rupturii fusese *Enghidu* din volumul *Dreptul la timp*, care prefigurează poemele ulterioare[8] prin ideile esențiale, etajate într-o evoluție a stărilor și treptelor experienței.

Poem de meditație, *11 elegii* încearcă o suprapunere a experienței individuale ancorate în spațiu și timp peste actul creației. Individualul și generalul, ideea și trăirea se ating în aceste poeme conform unei logici a emancipării spirituale. (B.O.)

---

[1] Op. cit., p. 189.

[2] *Frumos ca umbra unei idei*, p. 319.

[3] Ana-Maria Tupan, *Utopia monistă. Nichita Stănescu sau „Hemografia"*, în *Scenarii și limbaje poetice*, București, Ed. Minerva, 1989, p. 167.

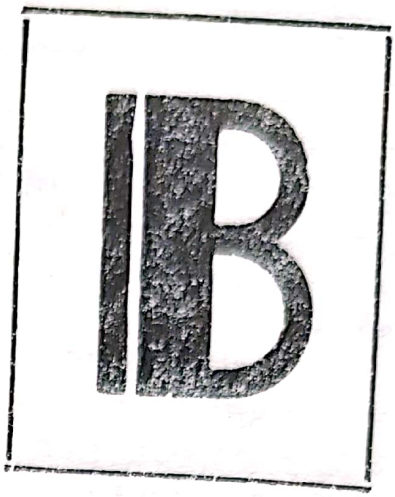
[4] Rosa del Conte, *Eminescu sau despre absolut*, apud. M. Eliade, *Despre Eminescu și Hasdeu*, Junimea, 1987, p. 49.

[5] Ana-Maria Tupan, op. cit., p. 168.

[6] Ioana Em. Petrescu, op. cit., p. 204.

[7] Ibidem.

[8] Ibidem, p. 173.



BELȘUG

de Tudor Arghezi

În atmosfera de început de secol, cînd se intersectau în literatura română elemente romantice, sămănătoriste, poporaniste, realist-naturaliste, simboliste, expresioniste etc., condeiele și sufletele scriitorilor găseau încă nerezolvate multe probleme ale vieții, ale poporului, ale țării, în general. Atunci Arghezi își căuta verbul de foc, își ascuțea „plugul" cuvîntului și izbucnea cu o „Rugă de seară" (revista *Viața socială*, 1910) mărturisindu-și atașamentul la tradiționalismul programatic, dar gîndit, încă de pe atunci, ca preluare printr-un efort originar, nou creator deci, de transfigurare a suferinței.

El vestea prin „Testament", în numele comunității, tranziția de la aspirația nedeslușită a tenebrelor la actul hotărît, după ce s-au așezat lent trudnicele acumulări materiale („Bătrînii au adunat, printre plăvani / Sudoarea muncii sutelor de ani"). Pornind de la „brazdă", privirea urcă spre zenitul cunoașterii. Anunța un salt din cotidian în poetic, întorcînd „biciul răbdat în cuvinte", ca o conlucrare a axelor: limbaj (ca expresie) și lume (ca viziune) într-o retorică a simbolizării.

Scanned with OKEN Scanner

Poezia „Belșug“ a fost publicată mai întîi în revista Cronica Nr. 52 din 1916, cînd constituia, după opinia lui Șerban Cioculescu, momentul de răscruce în scrisul arghezian liric. Inclusă în volumul „Cuvinte potrivite“, avea să se întîlnească aici cu numeroase alte piese care au dus mai tîrziu la una din definirile lui Tudor Arghezi ca „poet al plugului“.

Compoziția poeziei poartă o marcă estetică personală, în toate elementele ei, fiecare subordonîndu-se ideii centrale de elogiere a plugarului, pentru virtuțile ce le relevă prin atributele muncii sale dure. Poezia este alcătuită din cinci catrene, organizate ingenios în mai multe grupaje semantico-stilistice, toate completînd imaginea omului în exercițiul ritualic al muncii pentru rodire: strofa, în toate stăruind sculptura și grafica metaforică a gîndirii argheziene.

Imaginea generală este țesută prin alternarea unor secvențe descriptive cu cele reflexive, privind omul, pămîntul, plugul, vitele, într-un cadru natural-astral.

Titlul poeziei concentrează în forma sa noțională o multitudine de elemente într-un substantiv simplu cu valoare conotativă nebănuită. El e simbol artistic și mesaj poetic totodată, antrenînd fiecare strofă în completarea universului tematic al „Belșugului“ uman.

Tematica poeziei nu amintește de idilismul sămănătorist de la începutul secolului. Ea, dimpotrivă, îi azvîrle departe haina frumoasă, făcîndu-te să simți „sudoarea muncii“, spațializate între teluric și cer, într-un continuu elan spre absolut, ca însăși aspirația izbînzii în lupta cu brazda, cu timpul, cu istoria, ca perpetuu destin.

Pămîntul, uneltele, munca țăranului în efortul său milenar sînt motive tematice tradiționale în universul poetic rustic, care însă la T. Arghezi sînt revitalizate într-o viziune profund originală izvorîtă din concepția specifică poetului: „Natura, lumea, omul, viața sînt niște poeme care comunică între ele, fără sfîrșit, împrumutîndu-și taina din lumină“.

S-a observat, de la început, de către critici că poezia „Belșug“ vine cu un timbru propriu, energic, viguros, cu intenții de înnoire prin aspectele tematice, prin compoziție, prin valorificarea lexicului, complexitatea și originalitatea sintaxei poetice și a prozodiei argheziene, adică printr-un

tot unitar care, deși nu este rupt de înaintașii săi, se detașează cu îndrăzneli poetice, obținute tot atît de trudnic ca însuși rodul „pămîntului greu, muncit cu dușmănie". Prima strofă impune solemnitatea și gravitatea de timbru ce va cuprinde întregul text. Imaginea pe care aceasta o propune obligă la respect de la primul cuvînt, dintr-o convingere categorică în rolul primordial al plugarului:

„El, singuratic, duce către cer / Brazda pornită-n țară de la vatră". Pronumele personal El — are putere de singularizare și generalizare, formă metonimică, oricine înțelegînd că oficierea dintre pămînt și pîine nu este susținută de către un singur om. Izolarea topică a pronumelui, prin situarea în deschiderea poeziei, este însăși atribuirea rolului în cartea muncii și a vieții, a istoriei deci. Reflexivitatea este cerută de la introducerea în poezie. Trecînd prin întregul text, constatăm organizarea compozițională a imaginii generale printr-o succesiune de momente ale desfășurării muncii pe un plan orizontal (om — pămînt — brazdă — vite — plug — plop), legate de un „fir narativ" — cum observase T. Vianu — ce duce pînă la încheierea exercițiului muncii, într-un crescendo în punctul final, de puternică spiritualizare a gestului uman, intenție anunțată din primul vers al poeziei. Simți de pe acum însă proiecția, printr-o aparentă discontinuitate a liniei orizontale, spre înălțimi simbolice, treptat obiectivul poetului fiind deplasat spre cadrul astral în care va încadra truda țăranului.

Se constituie al doilea plan compozițional, cel al verticalității, („duce către cer") linia își va urma ascendentul: cer — soare — lună — Dumnezeu. Deși grupul statuar, ce se constituie masiv, din piatră și bronz, stăruie în imagine, poetul izbutește să realizeze mișcarea muncii și a sensului ei într-o continuă deplasare de planuri, de intersectare a liniei orizontale cu cea verticală.

E fixată de la început trinitatea într-o monumentalitate durabilă, de la deschiderea cadrului, susținîndu-se prin adăugarea altor dimensiuni ale virtuților muncii, ceea ce duce la sporirea elogiului și constituirea poeziei ca „cea mai măreață odă ridicată vreodată țăranului muncitor român." (T. Vianu). Trupul, ființa acestuia se delimitează prin elementul „singuratic", situat aci cu dublă funcție de atribut și complement, prin determinarea nominală și

verbală („El“ și „duce“). Epitetele primei strofe poartă o sugestie amplă. Forma participială „pornită“ trimite la agentul de timp viu ce curge de la început, mereu spre ceva. Altă formă participială, cu valoare de epitet al plasticizării și reflexivității („împiedicați“), cu aceeași distribuție determinativă spre ființe și verbul implicării („privești“) — dă o puternică senzație, concretă, a mișcării dramatice și trudnice.

Cuvintele ies din „măduva lor“, din „nervii lor“ și-și așază în textul arghezian energia și sufletul, căci numai „împrejurările deosebite le împrumută viața care îndeobște le lipsește“. (T. Arghezi). Comparația „Par, el de bronz și vitele-i de piatră“, cu forma plurală a verbului pentru contopirea subiectelor muncii, într-un acord deosebit la Arghezi, vine cu o nuanță în plus dată de „a părea“ pentru a nu se opri în static și rigid monumentul ridicat, degajînd mișcarea grea a aratului „... pînă ce rotund / Luna-și așează ciobul pe moșie.“ Acestei mișcări i se subsumează toate elementele ce vin din celelalte strofe cu duritatea lor, lăsînd impresia de vers dens, greu de purtat, împiedicat în cuvinte, în trudnicul scris. „Cine spune vers arghezian, acela se referă nu la fluiditatea muzicală de sprintene sau lente eșarfe din Agate negre, ci la versul dur, colțuros, săpat în piatră sau în metal rezistent, întocmai ca grupul statuar din Belșug.“ (S. Cioculescu).

În aceeași idee este construită și sintaxa poetică a strofei, ca de altfel întreaga poezie, abruptă, parcă ruptă, împiedicată ca și lucrătorul pămîntului. O juxtapunere cu discontinuități și o topică intimă a ideii poetice se simte pretutindeni. Predicatul „duce“ cere complinirea locuțională și semantică prin asocierea cu „a purta spre cer“ conștient; predicatul „par“ ridică probleme sintactice prin acordul inedit. Dislocările topice urmează o linie sinuoasă a intersectărilor în orizontalul și verticalul imaginii, în ritmica grea a muncii, întocmai ca și a muncii scrisului.

Din „vatră“ (substantiv cu sens de origine a etniei) și din „brazdă“ — termeni atît de vechi, pornesc firele pe care le țese în vreme plugarul pentru țară. Ele dau viziune panoramică de maximă extincție cadrului, avînd în centru monumentul înălțat.

Scanned with OKEN Scanner

Strofa a doua susține o certitudine a omului, nădejdea rodirii prin munca sa. Enumerația semințelor, într-o terminologie de stil popular: „Grîu, popușoi, săcară, mei și orz" relevă nu numai rezultatul, sau specificitatea cîmpului nostru, adică belșugul material, căci referirea imediată vine cu o subliniere de altă natură: „Nici o sămînță n-are să se piardă" ci duce la intenția de spiritualizare, susținută și de ultimele două versuri ale strofei: „Săcurea plugului cînd s-a întors / Rămîne o clipă-n soare ca să ardă" /. Gestul de sterilizare și călire a plugului prin atingerea de către soare este prins într-o mișcare continuă de binecuvîntare, moment de comunicare vie între terestru și astral, sugestie la care duce și concretizarea reflexivului „se". Expresia perifrastică „n-are să se piardă", viitor popular, aspect specific stilisticii argheziene, garantează prin forma ei negativă, germinația, excluderea vreunei pierderi. Munca e cîștig total, adevăr ce îmbracă forma certitudinii din moment ce aci este învestită priceperea, cunoașterea pămîntului și a semințelor, tenacitatea și corectitudinea muncii. Se reface aici peisajul rustic prin sugestia lanului ce va țîșni din brazda tăiată acum de plug, vizualizare obținută de aceeași putere a concretizării elementelor mișcării. Spinarea pămîntului mustește și respiră prin brazdă promisiunile dintotdeauna.

Strofa a treia dă senzația cea mai acută, palpabilă a tenacității. Sînt aici concentrate mai multe epitete adverbiale: ager, de la fund, cu dușmănie, cu nădejde, unele avînd dublă determinare (ager — oțelul, ager — rupe). Epitetul „greu" ține de recuzita arghezianâ cu multiple semnificații, aici cu sens de dens, îndărătnic, inert, imens, aspru, ca și „noaptea grea" (Psalm) „grele porunci" (Psalm) „o limgură grea cît lopata" (Cina). Sînt aici împletiri ingenioase de sensuri proprii și figurate ale cuvintelor, fiecare termen obligînd la interpretare. Se fructifică aliterația unor sonorități aspre, vibrante (ager, greu, rotund) cu închideri apăsătoare date de vocala închisă „u" în nu mai puțin de zece cuvinte ale strofei: „Ager, oțelul rupe de le fund / Pămîntul greu, muncit cu dușmănie / Și cu nădejde, pînă ce, rotund, / Luna-și așează ciobul pe moșie". Se simte în această strofă, de aparentă simplitate, o voce interioară în unduirea uimirii pentru dîrzenia, tenacitatea, hărnicia omului în supunerea

Scanned with OKEN Scanner

colosului, de aici atitudinea contemplativă și imnică. Sesizăm o topică a simțirii poetului, cu antepuneri de elemente după pulsul mișcării ritmice a muncii și nădejdii cu aceleași opinteli, înțepeniri în plug, care frămîntă „a șesurilor coaje", fapt care duce la senzația de aceeași frămîntare metrică și ritmică a prozodiei argheziene. Putem observa ca un fel de dezarticulare a tiparului, alternanța versului endecasilabic cu decasilabic, pe alocuri mutînd cezura.

Operația de numire metonimică „oțelul" — ca simbol al tăriei, ca bronzul, fierul, piatra, capătă forță titanică, deopotrivă atribuită de poet uneltelor prin personificare contopindu-le în ființa unică a plugarului. Fluența muncii este sugerată aici prin ingambamentul, frecvent folosit în poezie, ca strofele să devină mai unitare în susținerea imaginii și ideii poetice de elogiere.

Vedem prin strofa a patra un insolit tablou în mișcare, de coborîre a timpului cosmic pe pămînt. Întunericul se toarce, sporind cîmpul, dilatînd noaptea spre infinit, tablou tras în tușă neagră, dar care lasă totuși firele de lumină să vegheze în univers asupra cîmpului și omului. Lumina lunii e vagă, de ciob, noaptea are catifelări ocrotitoare „se desface lină". E moment de mister, ducînd pămîntului fiorul germinației, într-o taină nevăzută nouă. Caerul vremii așază haina nopții dar care păstrează urzeala din „fire de lumină", sens absolut metaforizat. Vagul simbolism își dă mîna, într-un tablou impresionist, pentru spiritualizare. Reținem și de aici valoarea plastică a unui alt epitet frecvent în lirica arghezianâ — „negru": „Din plopul negru, răzimat în aer / Noaptea, pe șesuri, se desface lină", obținînd un contrast vizibil al concretului și dematerializării.

Principiul creator se exercită din nou, la infinit. Munca ține de resorturi sacre. Dumnezeu este acolo și pretutindeni — mod de rezolvare panteistă, specific arghezianâ. Conținutul în această ultimă parte a poeziei se abstractizează, fapt susținut de meditația transfiguratoare sugerată de substantivele abstracte: tăcere, început, leat, umbră, Dumnezeu. Acestea urmează alchimia asocierilor surprinzătoare căpătînd materialitate, proces invers deci, spre a aduce printre noi, pînă la vizual imaginea spiritualizării. Simți mirosul brazdei rupte pămîntului greu, auzi păsitul lui Dumnezeu, vezi umbra, mod de oprire arghezianâ a procesului de transcendere totală, sau de menținere perma-

nentă în planul vieții și umanului oricărei mișcări. Ultima strofă prezintă trei secvențe cu sesizabile pauze semantice, întărind caracterul meditativ (1, 2, 3-4) al mesajului anunțat de titlul poeziei.

E în întreaga poezie un ritm interior grav, solemn care susține oda, de la primul la ultimul vers. Simțim contorsionările teluricului ce se supune omului, pînă și din alternanțele ritmice dintre iambi și troheul de la început de vers în primele strofe, dînd flexibilitate și vigoare muncii, iar în ultimele pasaje calmul misterios este anunțat de tonul grav, și intim totodată, al iambilor puri, ducînd la spiritualizarea din final. Cele cinci catrene merg pe formula abab, dar timbrul este dat în special de îmbinările armonioase dintre rimele masculine și cele feminine, care stilizează mai ales descriptivul, ca în strofa a patra asprimea, oboseala muncii să se estompeze (aer / caer; lină / lumină). Ultima strofă este alcătuită numai din rime masculine (leat / apropiat; napoi / boi) încheind oda în solemnitate și forță. Nu sînt simple nici asocierile de rimare: adjectiv cu substantiv, substantiv cu verb, adverb cu substantiv, sau elemente abstracte cu elemente concrete (cer / fier).

Sînt antrenate aici, cu efecte sporite, fonetisme interesante. Frecvența vocalei „a" (brazdă, țară, piatră, ardă etc.) dă deschidere perspectivei. Vocala închisă „i" din răzimat, șesuri, lină, nesfîrșit, urzit, fire, lumină, nu ni se pare întîmplătoare într-un cadru de închidere a zilei de lucru, cadru de lumini și umbre, pînă la așezarea nopții.

Lexical, textul arghezian poate să nu prezinte inovații și ,totuși întregul vocabular cu izul lui de vechime, vine în sintagme poetice cu o nouă substanță semantică, cu puteri de metaforizări inedite, purtînd pecetea unui mare artist (a duce către cer, a fi răzimat de aer, noaptea se desface etc.). Registrul elementelor arhaice și populare este întins în opera lui Arghezi, venind din graiul obștesc. E firesc ca într-un text ca cel al poeziei Belșug, Testament, Plugule să nu întîlnim neologisme. În privința lor însuși poetul — estetician se pronunțase: „Neologismele neaderente sînt în general vorbe fără matcă, fără patrie și fără noblețe poetică" — remarca demonstrînd perfecta corespondență dintre conținut și formă în opera literară.

Scanned with OKEN Scanner

Noutatea argheziană constă, în Belșug, în structurile deosebite ale textului, în sintaxa sa poetică specifică. Revoluția estetică nu se poate susține însă de o singură poezie. Stilul viguros, energic, puterea cuvîntului se adună prin analiza atentă a numeroase texte argheziene prin care se demonstrează cîștigarea luptei cu cuvintele: „Mă lupt de o viață întreagă cu cuvintele. Am căutat să le supun și din materia lor plastică să modelez după gînd și simțire, un veșmînt nou." (T. Arghezi — Despre arta literară). (M.D.)

Scanned with OKEN Scanner

BOUL ȘI VIȚELUL

de Grigore Alexandrescu

Gr. Alexandrescu, poet pașoptist reprezentativ, a scris fabule, epistole, satire, definindu-se ca un spirit clasic în epoca sa, „un moralist la modul clasic" după caracterizarea marelui George Călinescu[1].

Fabula, această creație epică cu caracter satiric și moralizator, a fost îmbrățișată de poet ca o necesitate de a disimula prin alegorie, ideile pe care nu-și putea îngădui sau nu i se permitea să le exprime în societatea vremii. Edificatoare în acest sens sînt versurile din „Epistolă către I.Văcărescu":

„Socotesc că putem zice fără să ne îndoim
Că e prea bun pentru fabule, veacul în care trăim" ...

Fabula, căreia i-a rămas credincios de la începutul și pînă la finele activității sale, n-a constituit pentru Alexandrescu un simplu subterfugiu, ci a corespuns concepției sale estetice despre necesitatea unei literaturi închinate unor țeluri social-politice și umane elevate, literatură convingătoare și durabilă prin valoarea ei estetică.

În „Cîteva cuvinte în loc de prefață" la ediția din 1847, își expune clar și succint concepția sa despre artă: „Cred că poezia, pe lîngă neapărata condiție de a plăcea, condiția existenței sale, este datoare să exprime trebuințele societății și să deștepte sentimente frumoase și nobile care înalță sufletul prin idei morale și divine pînă în viitorul nemărginit și în anii cei veșnici".[2]

El acordă o mare importanță desăvîrșirii artistice, modernității creației, precum și făuririi limbii literare, sarcini deloc ușoare care revin generației sale.

Scanned with OKEN Scanner

În versurile din „Epistolă către Voltaire“ scriitorul leagă nemijlocit concepţia sa despre artă cu misiunea civică a artistului, avînd convingerea că fabula serveşte cel mai bine acestui scop.

Modelele pe care le urmează din literatura universală sînt surse celebre: La Fontaine, clasicul francez, adevărat părinte al fabulei şi Florian, foarte gustat în epocă din care Alexandrescu a tradus. Originalitatea poetului nostru constă în localizarea temelor şi a procedeelor.

Faţă de antecesorii săi din literatura română, Asachi şi Barbu Paris Mumuleanu şi alţi fabulişti ai vremii, Alexandrescu încearcă, prin diverse mijloace, modernizarea genului în literatura noastră.

Din punct de vedere al conţinutului, fabulele lui sînt sociale şi politice, fapt subliniat de Iorga: „Pînă la Caragiale n-a existat o operă satirică mai populară decît fabulele politice ale lui Alexandrescu, unele din expresiile cuprinse în ele au intrat în domeniul public“[3].

Barbu Şt. Delavrancea vede în fabulele lui Gr. Alexandrescu o transpunere alegorică a întregii societăţi: „Într-o sută şi douăzeci de pagini vezi o lume întreagă ascunsă sub pielea dobitoacelor sale; lume trăită şi lăsată nouă vie şi tuturor generaţiilor cît va dura neamul românesc“.[4]

Una dintre cele mai reprezentative fabule ale lui Gr. Alexandrescu este „Boul şi viţelul“ şi apare prima oară în ediţia 1838, apoi în ediţiile din 1847, 1863.

Această fabulă se distinge prin echilibrul compoziţiei, rezultat din caracterul dramatic al discursului poetic. Poezia pare a fi o concentrată piesă de teatru cu măşti, în care fabulistul are rolul unui regizor, manevrînd întreaga scenetă.

Silvian Iosifescu nota: „Se poate remarca în fabulele lui Gr. Alexandrescu o anumită evoluţie de la epic la dramatic. Primele fabule, adaptări, se mărginesc să povestească o întîmplare. Mai tîrziu, după 1838, Alexandrescu transforma fabulele în mici scenete, nu numai intensificînd dialogul, ci urmărind pas cu pas acţiunile personajelor şi reprezentîndu-le gesturile şi mimica. Deşi n-a scris piese originale şi s-a mulţumit a traduce tragedii, orientarea spre dramatic îl caracterizează stilistic pe Alexandrescu“.[5]

Scanned with OKEN Scanner

BOUL ȘI VIȚELUL

de Grigore Alexandrescu

Gr. Alexandrescu, poet pașoptist reprezentativ, a scris fabule, epistole, satire, definindu-se ca un spirit clasic în epoca sa, „un moralist la modul clasic" după caracterizarea marelui George Călinescu[1].

Fabula, această creație epică cu caracter satiric și moralizator, a fost îmbrățișată de poet ca o necesitate de a disimula prin alegorie, ideile pe care nu-și putea îngădui sau nu i se permitea să le exprime în societatea vremii. Edificatoare în acest sens sînt versurile din „Epistolă către I.Văcărescu":

„Socotesc că putem zice fără să ne îndoim
Că e prea bun pentru fabule, veacul în care trăim" ...

Fabula, căreia i-a rămas credincios de la începutul și pînă la finele activității sale, n-a constituit pentru Alexandrescu un simplu subterfugiu, ci a corespuns concepției sale estetice despre necesitatea unei literaturi închinate unor țeluri social-politice și umane elevate, literatură convingătoare și durabilă prin valoarea ei estetică.

În „Cîteva cuvinte în loc de prefață" la ediția din 1847, își expune clar și succint concepția sa despre artă: „Cred că poezia, pe lîngă neapărata condiție de a plăcea, condiția existenței sale, este datoare să exprime trebuințele societății și să deștepte sentimente frumoase și nobile care înalță sufletul prin idei morale și divine pînă în viitorul nemărginit și în anii cei veșnici".[2]

El acordă o mare importanță desăvîrșirii artistice, modernității creației, precum și făuririi limbii literare, sarcini deloc ușoare care revin generației sale.

În versurile din „Epistolă către Voltaire“ scriitorul leagă nemijlocit concepția sa despre artă cu misiunea civică a artistului, avînd convingerea că fabula servește cel mai bine acestui scop.

Modelele pe care le urmează din literatura universală sînt surse celebre: La Fontaine, clasicul francez, adevărat părinte al fabulei și Florian, foarte gustat în epocă din care Alexandrescu a tradus. Originalitatea poetului nostru constă în localizarea temelor și a procedeelor.

Față de antecesorii săi din literatura română, Asachi și Barbu Paris Mumuleanu și alți fabuliști ai vremii, Alexandrescu încearcă, prin diverse mijloace, modernizarea genului în literatura noastră.

Din punct de vedere al conținutului, fabulele lui sînt sociale și politice, fapt subliniat de Iorga: „Pînă la Caragiale n-a existat o operă satirică mai populară decît fabulele politice ale lui Alexandrescu, unele din expresiile cuprinse în ele au intrat în domeniul public“[3].

Barbu Șt. Delavrancea vede în fabulele lui Gr. Alexandrescu o transpunere alegorică a întregii societăți: „Într-o sută și douăzeci de pagini vezi o lume întreagă ascunsă sub pielea dobitoacelor sale; lume trăită și lăsată nouă vie și tuturor generațiilor cît va dura neamul românesc“.[4]

Una dintre cele mai reprezentative fabule ale lui Gr. Alexandrescu este „Boul și vițelul“ și apare prima oară în ediția 1838, apoi în edițiile din 1847, 1863.

Această fabulă se distinge prin echilibrul compoziției, rezultat din caracterul dramatic al discursului poetic. Poezia pare a fi o concentrată piesă de teatru cu măști, în care fabulistul are rolul unui regizor, manevrînd întreaga scenetă.

Silvian Iosifescu nota: „Se poate remarca în fabulele lui Gr. Alexandrescu o anumită evoluție de la epic la dramatic. Primele fabule, adaptări, se mărginesc să povestească o întîmplare. Mai tîrziu, după 1838, Alexandrescu transforma fabulele în mici scenete, nu numai intensificînd dialogul, ci urmărind pas cu pas acțiunile personajelor și reprezentîndu-le gesturile și mimica. Deși n-a scris piese originale și s-a mulțumit a traduce tragedii, orientarea spre dramatic îl caracterizează stilistic pe Alexandrescu“.[5]

Scanned with OKEN Scanner

În această mică piesă de teatru sînt antrenate personaje simbolice: boul, despre a cărui alegere criticul I. Rotaru este de părere că se datorează faptului că: „în spațiul valah boul este prin excelență simbolul prostiei“ [6], iar vițelul simbolul credulității, al nevinovăției.

Expresia cu care debutează fabula „un bou ca toți boii“ unicizează acest personaj prin prostie, dîndu-se de înțeles că acesta este „mai bou“ decît toți ceilalți, adică mai prost decît toți boii.

Portretul personajului se întregește prin adăugarea epitetului „puțin la simțire“ care însumează prostiei o nouă însușire, nesimțirea.

Acțiunea scenetei este localizată, prin precizarea „în zilele noastre“, în societatea românească din prima jumătate a secolului al XIX-lea a cărei trăsătură caracteristică este parvenitismul. Societatea devine ținta criticii lui G. Alexandrescu.

Ajutat de soartă, boul „dobîndi-n cireadă un post însemnat“. O semnificație deosebită capătă cuvîntul „cireadă“ care în sensul propriu indică mediul natural în care boul își duce existența, iar în sens figurat sugerează societatea unde este posibilă ridicarea proștilor în posturi înalte.

Interogația retorică: *„Un bou în post mare“* constituită prin elipsa predicatului și prin asocierea celor două substantive „bou“ și „post mare“ surprinde absurditatea unei astfel de situații posibilă în societatea vremii care asigură condiții prielnice unor astfel de anacronisme: ridicarea proștilor în vîrful piramidei sociale.

Răspunsul la această întrebare conține constatarea ironică a poetului „dar asta se-ntîmplă în fiecare loc“ prin care afirmă frecvența acestei parveniri în viața cotidiană, într-o societate incapabilă de a aprecia și promova adevărata valoare, conducîndu-se după dictonul:

„Decît multă minte, știu că e mai bine
Să ai totdeauna un dram de noroc“.,

care își trage seva din înțeleptul proverb popular „prost să fii, noroc să ai“.

În strofa următoare, poetul surprinde relația dintre fenomenul social (parvenirea pe scara ierarhiei sociale) și cel

psihologic (transformarea lăuntrică a boului). Pentru boul ajuns „în post mare", viața devine „veselă", iar el se simte „de mîndrie stăpînit".

„Se credea că este dintre toți mai mare,
Că cu dînsul nimeni nu e potrivit".

Această superioritate absolută, îngîmfarea prostului care nu admite nici un fel de comparație între sine și alții este sugerată prin superlativul „Se credea că este dintre toți mai mare" și antiteza de pronume „dînsul-nimeni".

După relatarea parvenirii boului, Gr. Alexandrescu introduce în scenă al doilea personaj, vițelul, simbol al naivității.

„Auzind că unchiul s-a făcut boier", vițelul se grăbește să-i ceară ajutor. Asistăm la mișcarea scenică, dinamică, redată prin propoziții scurte, juxtapuse, care indică graba entuziastă.

„Fără a pierde vreme, vițelul pornește,
Ajunge la unchiul, cearcă a intra".

Opulența materială a boului este exprimată în versul „Că are clăi sumă și livezi o mie" în care adjectivul substantival „Sumă" exprimă bogățiile lui nenumărate: „În ciuda neologismului, procedeul se apropie de cel al basmului popular: cît vedeai cu ochii, cît cu gîndul nu gîndești"[7].

Bunăstarea materială a generat posibilitatea de trîndăvire, i-a creat tabieturi: are slugă care „vine și-l oprește" pe vițel să intre la unchiul său, doarme, după masă se plimbă.

Toate aceste obiceiuri provoacă uimire vițelului, comunicată prin interogații retorice:

„Acum doarme? Ce fel? pentru-ntîia dată
După prînz să doarmă. Obiceiul lui
Era să nu șază ziua niciodată".

Pentru vițel, boul este model de muncă și în virtutea relațiilor apropiate de rudenie își propune să-i reproșeze unchiului ceea ce l-a impresionat neplăcut în comportarea sa.

Replica slugii are ton poruncitor, marcat de imperative care au rolul de a-l pune la locul lui pe vițel, de a-l conștientiza că aparține altei lumi decît cea a unchiului.

Scanned with OKEN Scanner

În această mică piesă de teatru sînt antrenate personaje simbolice: boul, despre a cărui alegere criticul I. Rotaru este de părere că se datorează faptului că: „în spațiul valah boul este prin excelență simbolul prostiei“ [6], iar vițelul simbolul credulității, al nevinovăției.

Expresia cu care debutează fabula „un bou ca toți boii“ unicizează acest personaj prin prostie, dîndu-se de înțeles că acesta este „mai bou“ decît toți ceilalți, adică mai prost decît toți boii.

Portretul personajului se întregește prin adăugarea epitetului „puțin la simțire“ care însumează prostiei o nouă însușire, nesimțirea.

Acțiunea scenetei este localizată, prin precizarea „în zilele noastre“, în societatea românească din prima jumătate a secolului al XIX-lea a cărei trăsătură caracteristică este parvenitismul. Societatea devine ținta criticii lui G. Alexandrescu.

Ajutat de soartă, boul „dobîndi-n cireadă un post însemnat“. O semnificație deosebită capătă cuvîntul „cireadă“ care în sensul propriu indică mediul natural în care boul își duce existența, iar în sens figurat sugerează societatea unde este posibilă ridicarea proștilor în posturi înalte.

Interogația retorică: *„Un bou în post mare“* constituită prin elipsa predicatului și prin asocierea celor două substantive „bou“ și „post mare“ surprinde absurditatea unei astfel de situații posibilă în societatea vremii care asigură condiții prielnice unor astfel de anacronisme: ridicarea proștilor în vîrful piramidei sociale.

Răspunsul la această întrebare conține constatarea ironică a poetului „dar asta se-ntîmplă în fiecare loc“ prin care afirmă frecvența acestei parveniri în viața cotidiană, într-o societate incapabilă de a aprecia și promova adevărata valoare, conducîndu-se după dictonul:

„Decît multă minte, știu că e mai bine
Să ai totdeauna un dram de noroc“.,

care își trage seva din înțeleptul proverb popular „prost să fii, noroc să ai“.

În strofa următoare, poetul surprinde relația dintre fenomenul social (parvenirea pe scara ierarhiei sociale) și cel

psihologic (transformarea lăuntrică a boului). Pentru boul ajuns „în post mare", viața devine „veselă", iar el se simte „de mîndrie stăpînit".

„Se credea că este dintre toți mai mare,
Că cu dînsul nimeni nu e potrivit".

Această superioritate absolută, îngîmfarea prostului care nu admite nici un fel de comparație între sine și alții este sugerată prin superlativul „Se credea că este dintre toți mai mare" și antiteza de pronume „dînsul-nimeni".

După relatarea parvenirii boului, Gr. Alexandrescu introduce în scenă al doilea personaj, vițelul, simbol al naivității.

„Auzind că unchiul s-a făcut boier", vițelul se grăbește să-i ceară ajutor. Asistăm la mișcarea scenică, dinamică, redată prin propoziții scurte, juxtapuse, care indică graba entuziastă.

„Fără a pierde vreme, vițelul pornește,
Ajunge la unchiul, cearcă a intra".

Opulența materială a boului este exprimată în versul „Că are cîi sumă și livezi o mie" în care adjectivul substantival „Sumă" exprimă bogățiile lui nenumărate: „În ciuda neologismului, procedeul se apropie de cel al basmului popular: cît vedeai cu ochii, cît cu gîndul nu gîndești"[7].

Bunăstarea materială a generat posibilitatea de trîndăvire, i-a creat tabieturi: are slugă care „vine și-l oprește" pe vițel să intre la unchiul său, doarme, după masă se plimbă.

Toate aceste obiceiuri provoacă uimire vițelului, comunicată prin interogații retorice:

„Acum doarme? Ce fel? pentru-ntîia dată
După prînz să doarmă. Obiceiul lui
Era să nu șază ziua niciodată".

Pentru vițel, boul este model de muncă și în virtutea relațiilor apropiate de rudenie își propune să-i reproșeze unchiului ceea ce l-a impresionat neplăcut în comportarea sa.

Replica slugii are ton poruncitor, marcat de imperative care au rolul de a-l pune la locul lui pe vițel, de a-l conștientiza că aparține altei lumi decît cea a unchiului.

Scanned with OKEN Scanner

„Ba să-ți cauți treabă, că mănînci trîntează:
S-a schimbat boerul, nu e cum îl știi,
Trebuie-nainte-i să mergi cu sfială
Priimit în casă dacă vrei să fii".

Vulgaritatea de limbaj („mănînci trînteală") și tonul poruncitor cu care sluga i se adresează vițelului, contrastează cu limbajul și atitudinea față de bou. „În afară de oralitate, anumite expresii indică atitudini tipice. „Înainte-i" arată covîrșitoarea importanță a personajului în fața căruia solicitantul trebuie să se prezinte cu sfială (frică amestecată cu respect).[8]

Verbul „priimit" cu doi „i" are „acea nuanță de oficialitate arhaic-birocratică, care sugerează rangul social al potentatului".[9]

Prin snobismul boului, Gr. Alexandrescu pune în evidență o altă trăsătură definitorie a parvenitului și anume aceea de a-și renega originea obscură. Asemenea lui Dinu Păturică, care se rușinează de propriul tată, prea modest pentru a-l primi în casă, boul fiind „decît toți mai cu osebire" vrea să șteargă orice urmă de înrudire cu neamurile sărace, înrudire ce i se pare rușinoasă.

Crezînd că averea singură îi poate asigura rangul, boul își face uitată obîrșia, rușinîndu-se de nepotul sărac, pe care se preface că nu îl recunoaște:

„Dar unchiul se scoală, pleacă la plimbare,
Pe lîngă el trece fără a se uita".

Autorul notează reacțiile vițelului, care la început este „stăpînit de mîhnire și îndoială, crezînd sincer că unchiul e bolnav de ochi".

„Cu mîhnire toate băiatul le vede,
Însă socotește că unchiul a orbit;
Căci fără-ndoială nu putea a crede
Că buna sa rudă să-l fi ocolit".

Propoziții cu valoare hiperbolică punctează momentul culminant al mirării vițelului în fața atitudinii unchiului care în realitate era „orbit" doar de propria lui parvenire.

Venind a doua zi „iarăși", vițelul își pierde curajul de la început. Prin adverbul „iarăși", cu valoare de repetiție,

se subliniază drumurile multe, fără rezultat, la unchiul său, care i-au schimbat optica inițială. Vițelul nu mai discută cu slugile de pe poziția unei rude a stăpînului lor, ci înghețată de frig, așteptînd.

Poezia se încheie cu dialogul între boier și slugă. Acesta arată respect pentru neamurile boierului, utilizînd o formulă de politețe arhaică, care aplicată la lumea animalelor, stîrnește haz.

„Boierule — zise — așteaptă afară
Ruda dumitale, al doamnei vaci fiu".

În acest dialog nu se folosesc cuvintele bou și viței: primul e înlocuit cu „boierule", iar al doilea cu „al doamnei vaci fiu", stabilind în acest fel legătura strînsă de rudenie dintre bou și viței care e nepot drept, fiul surorii sale.

Abia în finalul fabulei, boul se caracterizează prin propria vorbire:

„— Cine? a mea rudă? Mergi de-l dă pe scară
N-am astfel de rude și nici voi să-l știu".

Prin interogații scurte cu elipsa predicatului, boul își exprimă indignarea față de insistența sufocantă a vițelului.

Porunca de a-l da afară e rostită cu ajutorul imperativelor și e întărită de brutalitatea locuțiunii populare „de-l dă pe scară".

Renegarea propriului neam este subliniată de dubla negație „n-am" și „nici".

I. Rotaru face comparație între personajul lui Gr. Alexandrescu și Dandanache al lui Caragiale din „O scrisoare pierdută" apreciind că boul nu este impetuos și diabolic, ci pur și simplu prostul placid, ajutat de noroc; nu însă de o prostie totală, ingenuă, pentru că parvenitul are totuși abilitatea de a nu-și recunoaște rudele sărace.

E o abilitate, în speță — am zice — cîștigată automat prin practica socială; toată lumea face așa.

Și cretinul, ramolitul Agamiță Dandanache o va avea, atunci cînd declară că păstrează scrisoarea pentru a șantaja în toate ocaziile ce s-ar putea ivi". [10]

Fabulei „Boul și vițelul" îi lipsește morala din final, de altfel nu e singura dată cînd Gr. Alexandrescu renunță la

„Ba să-ți cauți treabă, că mănînci trînteală:
S-a schimbat boerul, nu e cum îl știi,
Trebuie-nainte-i să mergi cu sfială
Priimit în casă dacă vrei să fii".

Vulgaritatea de limbaj („mănînci trînteală") și tonul poruncitor cu care sluga i se adresează vițelului, contrastează cu limbajul și atitudinea față de bou. „În afară de oralitate, anumite expresii indică atitudini tipice. „Înainte-i" arată covîrșitoarea importanță a personajului în fața căruia solicitantul trebuie să se prezinte cu sfială (frică amestecată cu respect).[8]

Verbul „priimit" cu doi „i" are „acea nuanță de oficialitate arhaic-birocratică, care sugerează rangul social al potentatului".[9]

Prin snobismul boului, Gr. Alexandrescu pune în evidență o altă trăsătură definitorie a parvenitului și anume aceea de a-și renega originea obscură. Asemenea lui Dinu Păturică, care se rușinează de propriul tată, prea modest pentru a-l primi în casă, boul fiind „decît toți mai cu osebire" vrea să șteargă orice urmă de înrudire cu neamurile sărace, înrudire ce i se pare rușinoasă.

Crezînd că averea singură îi poate asigura rangul, boul își face uitată obîrșia, rușinîndu-se de nepotul sărac, pe care se preface că nu îl recunoaște:

„Dar unchiul se scoală, pleacă la plimbare,
Pe lîngă el trece fără a se uita".

Autorul notează reacțiile vițelului, care la început este „stăpînit de mîhnire și îndoială, crezînd sincer că unchiul e bolnav de ochi".

„Cu mîhnire toate băiatul le vede,
Însă socotește că unchiul a orbit;
Căci fără-ndoială nu putea a crede
Că buna sa rudă să-l fi ocolit".

Propoziții cu valoare hiperbolică punctează momentul culminant al mirării vițelului în fața atitudinii unchiului care în realitate era „orbit" doar de propria lui parvenire.

Venind a doua zi „iarăși", vițelul își pierde curajul de la început. Prin adverbul „iarăși", cu valoare de repetiție,

se subliniază drumurile multe, fără rezultat, la unchiul său, care i-au schimbat optica inițială. Vițelul nu mai discută cu slugile de pe poziția unei rude a stăpînului lor, ci îngheață de frig, așteptînd.

Poezia se încheie cu dialogul între boier și slugă. Acesta arată respect pentru neamurile boierului, utilizînd o formulă de politețe arhaică, care aplicată la lumea animalelor, stîrnește haz.

„Boierule — zise — așteaptă afară
Ruda dumitale, al doamnei vaci fiu".

În acest dialog nu se folosesc cuvintele bou și viței: primul e înlocuit cu „boierule", iar al doilea cu „al doamnei vaci fiu", stabilind în acest fel legătura strînsă de rudenie dintre bou și viței care e nepot drept, fiul surorii sale.

Abia în finalul fabulei, boul se caracterizează prin propria vorbire:

„— Cine? a mea rudă? Mergi de-l dă pe scară
N-am astfel de rude și nici voi să-l știu".

Prin interogații scurte cu elipsa predicatului, boul își exprimă indignarea față de insistența sufocantă a vițelului.

Porunca de a-l da afară e rostită cu ajutorul imperativelor și e întărită de brutalitatea locuțiunii populare „de-l dă pe scară".

Renegarea propriului neam este subliniată de dubla negație „n-am" și „nici".

I. Rotaru face comparație între personajul lui Gr. Alexandrescu și Dandanache al lui Caragiale din „O scrisoare pierdută" apreciind că boul nu este impetuos și diabolic, ci pur și simplu prostul placid, ajutat de noroc; nu însă de o prostie totală, ingenuă, pentru că parvenitul are totuși abilitatea de a nu-și recunoaște rudele sărace.

E o abilitate, în speță — am zice — cîștigată automat prin practica socială; toată lumea face așa.

Și cretinul, ramolitul Agamiță Dandanache o va avea, atunci cînd declară că păstrează scrisoarea pentru a șantaja în toate ocaziile ce s-ar putea ivi". [10]

Fabulei „Boul și vițelul" îi lipsește morala din final, de altfel nu e singura dată cînd Gr. Alexandrescu renunță la

ea, deoarece aceasta se desprinde cu claritate din întregul fabulei. O asemenea atitudine ca cea a boului e atît de grăitoare, încît morala nu mai e necesară.

„Cu intuiție artistică sigură, poetul înlătură obișnuita morală, de vreme ce faptele vorbesc de la sine. Schimbul de replici dintre bou și slugă sugerează în chip viu un aspect de viață, astfel încît didacticismul e de prisos“. [11]

Stilul oral dă o notă de firesc întregii acțiuni. Ușurința cu care poetul utilizează limbajul vorbit, arta cu care conduce dialogul, face ca maximele din poezie să intre în circuitul vorbirii cotidiene pentru a caracteriza oameni și situații similare.

Este evident pentru oricine că ascuțișul satirei lui Gr. Alexandrescu se îndreaptă împotriva prostiei și parvenitismului, defecte omenești care în grade diferite pot fi observate în societate oricînd și oriunde. (D. B.).

---

[1] G. Călinescu, *Clasicism, romantism, baroc* în vol. „Principii de estetică“, București, Editura pentru literatură, 1968, p. 343.

[2] Gr. Alexandrescu, *Cîteva cuvinte în loc de prefață* la vol. „Suvenire și impresii, epistole și fabule“, București, 1847.

[3] N. Iorga, *Gr. Alexandrescu* în „Vatra“, 1894, an I, nr. 21, p. 674.

[4] B. Șt. Delavrancea, *Gr. Alexandrescu,* în „Revista nouă“ nr. 5, 15 aprilie 1888, sub semnătura De la Vrancea.

[5] S. Iosifescu, *Istoria literaturii române,* vol. II, Editura Academiei R.S.R., București, 1968, p. 326.

[6] I. Rotaru, *Analize literare și stilistice,* Biblioteca școlarului, Editura Ion Creangă, București, 1987, p. 61.

[7] S. Radian, *Gr. Alexandrescu — fabule,* toate comentate, Ed. Albatros, București, 1986, p. 41.

[8] I. Rotaru, *Analize literare și stilistice,* Biblioteca școlarului, Editura Ion Creangă, București, 1987, p. 83.

[9] I. Rotaru, Op. citată, p. 84.

[10] I. Rotaru, *Analize literare și stilistice,* Biblioteca școlarului, Ed. Ion Creangă, București, 1987, p. 61.

[11] I. Rotaru, Op. citată, p. 62.

Scanned with OKEN Scanner

ea, deoarece aceasta se desprinde cu claritate din întregul fabulei. O asemenea atitudine ca cea a boului e atît de grăitoare, încît morala nu mai e necesară.

„Cu intuiție artistică sigură, poetul înlătură obișnuita morală, de vreme ce faptele vorbesc de la sine. Schimbul de replici dintre bou și slugă sugerează în chip viu un aspect de viață, astfel încît didacticismul e de prisos“. [11]

Stilul oral dă o notă de firesc întregii acțiuni. Ușurința cu care poetul utilizează limbajul vorbit, arta cu care conduce dialogul, face ca maximele din poezie să intre în circuitul vorbirii cotidiene pentru a caracteriza oameni și situații similare.

Este evident pentru oricine că ascuțișul satirei lui Gr. Alexandrescu se îndreaptă împotriva prostiei și parvenitismului, defecte omenești care în grade diferite pot fi observate în societate oricînd și oriunde. (D. B.).

---

[1] G. Călinescu, *Clasicism, romantism, baroc* în vol. „Principii de estetică“, București, Editura pentru literatură, 1968, p. 343.

[2] Gr. Alexandrescu, *Citeva cuvinte în loc de prefață* la vol. „Suvenire și impresii, epistole și fabule“, București, 1847.

[3] N. Iorga, *Gr. Alexandrescu* în „Vatra“, 1894, an I, nr. 21, p. 674.

[4] B. Șt. Delavrancea, *Gr. Alexandrescu*, în „Revista nouă“ nr. 5, 15 aprilie 1888, sub semnătura De la Vrancea.

[5] S. Iosifescu, *Istoria literaturii române*, vol. II, Editura Academiei R.S.R., București, 1968, p. 326.

[6] I. Rotaru, *Analize literare și stilistice*, Biblioteca școlarului, Editura Ion Creangă, București, 1987, p. 61.

[7] S. Radian, *Gr. Alexandrescu — fabule*, toate comentate, Ed. Albatros, București, 1986, p. 41.

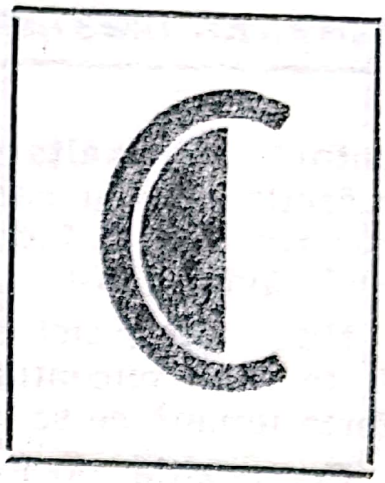
[8] I. Rotaru, *Analize literare și stilistice*, Biblioteca școlarului, Editura Ion Creangă, București, 1987, p. 83.

[9] I. Rotaru, Op. citată, p. 84.

[10] I. Rotaru, *Analize literare și stilistice*, Biblioteca școlarului, Ed. Ion Creangă, București, 1987, p. 61.

[11] I. Rotaru, Op. citată, p. 62.

Scanned with OKEN Scanner



CÎNTARE OMULUI

de Tudor Arghezi

În 1955, Arghezi scria *Cîntare omului*, publicată un an mai tîrziu, poem pe care Mihail Petroveanu îl plasa, alături de *1907*, într-o ultimă etapă a creației, în care triumfă spiritul laic, înțelegerea nouă a raporturilor dintre materie și mișcare și „viziunea dialectică a progresului uman".[3] *Cîntare omului* e „rapsodia omenirii".[4] În sintagma titlului e anticipat aspectul general de odă cu inflexiuni imnice, mai ales către final, unde se accentuează și retorismul discursului liric. Structural însă, avem de-a face cu un poem ciclic, organizat pe mai multe subcicluri tematice.[5] Aparținînd seriei poemelor sociogonice (în linia *Anatolidei* lui Heliade, sau a poemului *Memento mori*), *Cîntare omului* se detașează de viziunile mitică și istorică și își propune să dea o replică reprezentărilor idealiste ale creării universului, omului, societății[6]. Evoluția nu mai e văzută ca o succesiune de civilizații pe scena istoriei universale, ci ca o trecere treptată, în viziune bioistorică, „de la biologic la social și apoi la intelectual"[7]. Omul înfruntă natura de proveniență divină, înfruntă divinitatea și caută să se autodetermine, învingînd astfel forța oarbă a naturii, necunos-

cutul.[8]. În înălțarea lui și în biruința intelectuală stă măreția omului ca ființă prin definiție nesupusă, Prometeu cucerind prin îndrăzneală atributele zeului ce l-a creat, nedesăvîrșindu-l.

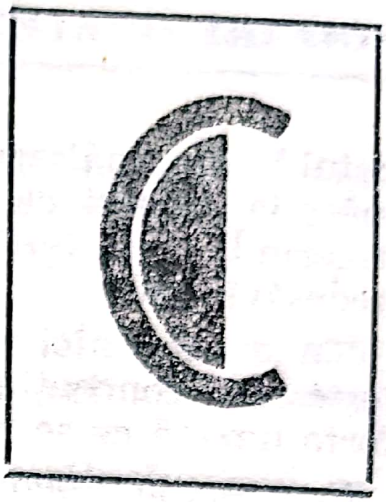
Nu e, aici, nici istorie, și nici misticism. Arghezi se slujește de concepția creaționistă, pentru a-i opune, apoi, forța umană ce se răzvrătește.

Compoziția poemului e tensionată de o gradație ascendentă prin acumulare de idei, descendentă în recursul la simbolizare, urmărind și în detaliu un anume echilibru al întregului. Cele treizeci de poezii se dispun, după tema lor, în aceste subcicluri[9]: după două preambule, reprezentate de primele două poezii, se conturează primul subciclu — al înălțării (poeziile 3 și 4, cu revenire în poezia 9), urmat de subciclul focului (5, 6 — 8), al mîinii (11 — 14), al ochilor (15), al chemării (16 — 19), apoi de subciclul limbii (20), ca spre final să se detașeze, cu multă forță, tema războiului (21 — 24), a luptei sociale și revoltei împotriva supunerii (25 — 29), iar ca temă finală eliberarea totală (30). Subciclurile se înnoadă ideatic și lirismul e sluțit de înălțimea temelor și reprezentării acestora.

Ca poem filozofic istoric, conceput în viziune dialectică, poemul *Cîntare omului* punctează principalele momente ale evoluției omului spre stadiul de omenire. Formula adresării ține de mijloacele odei, ale cîntării.

Dar *Cîntare omului* strălucește artistic, dincolo de fondul de idei, prin vigurozitatea și sublimul simbolizării, puse în slujba unei spiritualizări a universului prin om. Din această perspectivă, mai ales, ne propunem să deschidem o cale către sensurile poemului.

Simbolul umbrei, noapte a începutului în poemul *Umbra*, dar și însoțitor unic accentuîndu-i singurătatea, izolarea de-a lungul veacurilor, vîrstelor și mileniilor înapoi, spre origini, trimite aici la credințele străvechi ale omului care vedea în „petecul de noapte" forma existenței acestuia dincolo de moarte. Dublu al său, simbol al vieții în toate miturile vechi, simbol al întoarcerii omului spre el însuși, replică în care se autocontemplă, umbra a constituit un motiv de meditație — de exemplu, pentru romanticii care l-au ampli-



CÎNTARE OMULUI

de Tudor Arghezi

În 1955, Arghezi scria *Cîntare omului,* publicată un an mai tîrziu, poem pe care Mihail Petroveanu îl plasa, alături de *1907,* într-o ultimă etapă a creației, în care triumfă spiritul laic, înțelegerea nouă a raporturilor dintre materie și mișcare și „viziunea dialectică a progresului uman".[3] *Cîntare omului* e „rapsodia omenirii".[4] În sintagma titlului e anticipat aspectul general de odă cu inflexiuni imnice, mai ales către final, unde se accentuează și retorismul discursului liric. Structural însă, avem de-a face cu un poem ciclic, organizat pe mai multe subcicluri tematice.[5] Aparținînd seriei poemelor sociogonice (în linia *Anatolidei* lui Heliade, sau a poemului *Memento mori), Cîntare omului* se detașează de viziunile mitică și istorică și își propune să dea o replică reprezentărilor idealiste ale creării universului, omului, societății[6]. Evoluția nu mai e văzută ca o succesiune de civilizații pe scena istoriei universale, ci ca o trecere treptată, în viziune bioistorică, „de la biologic la social și apoi la intelectual"[7]. Omul înfruntă natura de proveniență divină, înfruntă divinitatea și caută să se autodetermine, învingînd astfel forța oarbă a naturii, necunos-

cutul.[8]. În înălțarea lui și în biruința intelectuală stă măreția omului ca ființă prin definiție nesupusă, Prometeu cucerind prin îndrăzneală atributele zeului ce l-a creat, nedesăvîrșindu-l.

Nu e, aici, nici istorie, și nici misticism. Arghezi se slujește de concepția creaționistă, pentru a-l opune, apoi, forța umană ce se răzvrătește.

Compoziția poemului e tensionată de o gradație ascendentă prin acumulare de idei, descendentă în recursul la simbolizare, urmărind și în detaliu un anume echilibru al întregului. Cele treizeci de poezii se dispun, după tema lor, în aceste subcicluri[9]: după două preambule, reprezentate de primele două poezii, se conturează primul subciclu — al înălțării (poeziile 3 și 4, cu revenire în poezia 9), urmat de subciclul focului (5, 6 — 8), al mîinii (11 — 14), al ochilor (15), al chemării (16 — 19), apoi de subciclul limbii (20), ca spre final să se detașeze, cu multă forță, tema războiului (21 — 24), a luptei sociale și revoltei împotriva supunerii (25 — 29), iar ca temă finală eliberarea totală (30). Subciclurile se înnoadă ideatic și lirismul e slujit de înălțimea temelor și reprezentării acestora.

Ca poem filozofic istoric, conceput în viziune dialectică, poemul *Cîntare omului* punctează principalele momente ale evoluției omului spre stadiul de omenire. Formula adresării ține de mijloacele odei, ale cîntării.

Dar *Cîntare omului* strălucește artistic, dincolo de fondul de idei, prin vigurozitatea și sublimul simbolizării, puse în slujba unei spiritualizări a universului prin om. Din această perspectivă, mai ales, ne propunem să deschidem o cale către sensurile poemului.

Simbolul umbrei, noapte a începutului în poemul *Umbra*, dar și însoțitor unic accentuîndu-i singurătatea, izolarea de-a lungul veacurilor, vîrstelor și mileniilor înapoi, spre origini, trimite aici la credințele străvechi ale omului care vedea în „petecul de noapte" forma existenței acestuia dincolo de moarte. Dublu al său, simbol al vieții în toate miturile vechi, simbol al întoarcerii omului spre el însuși, replică în care se autocontemplă, umbra a constituit un motiv de meditație — de exemplu, pentru romanticii care l-au ampli-

ficat în opere rămase de referință (Chamisso, *Omul care și-a pierdut umbra*), și care au constituit modele pentru creații românești de excepție: *Sărmanul Dionis*, de Eminescu.

Dacă umbra e simbolul întunericului, atunci ființa umană se înfățișează ca una duală, presupunînd primordialitatea luminii constitutive.

„Împreunați pe viață, din două firi străine" omul și umbra sînt „într-unul singur doi". Deși poetul evocă aici ipostaza cvasiprimară a omului, el nu-l lasă, totuși, în afara spiritului, a luminii, a unui ceva care declanșează spiritualizarea (două firi străine, adică ce-și sînt străine, se opun). Iată deci premisele intrării în spirit a ființei, pe care o urmărește poemul, reproducînd, totodată, parcursul spre împlinire al omului, de la naștere pînă la maturizare.

Noaptea începutului anunță o noapte a sfîrșitului:

„În ceasul ultim, umbra din lume se va strînge
Din sufletele toate la timp necunoscut,
Din oamenii cu aripi, din oamenii de sînge,
În negura-ntocmită din nou de la-nceput".

(Nici o silabă-ntreagă)

Spre deosebire de Eminescu, ce vede în întunericul din urmă nimicul, neființa definitivă, Arghezi deschide, cu ultimele două versuri, perspectiva spre un alt început:

„Din plămădirea nouă a smîrcului cu ceața,
Se va stîrni, pesemne, fierbinte, iarăși viața".

Viitorul verbului, asociat unui adverb al probabilității, proiectează cu încredere cuceririle umane ale acestei ere, semnul puterii și luptei de acum, într-un alt ev cosmic. Optimism reliefat pe fondul suitei de negații din poem.

Neștiindu-se pe sine, omul era destinat singurătății. Existența lui între marile nopți cosmice trebuie să-și găsească o cale de acces spre libertate, spre împlinirea care înseamnă a-și fi propria creație.

Atunci cînd „Primi din depărtare întîia ei lumină", privirea omului se pătrunse de un har, de o sclipire ce-i era predestinată. Teluric și material, omul străbate parcă o cale a inițierii care, simbolic privită, s-ar suprapune unei zeificări a ființei. E un transfer de forță dinspre „cel de făcuse lumea" spre creația lui.

Scanned with OKEN Scanner

Celebrarea înălțării, implicit a verticalității, se face cu mijloacele imnului și presupune o nouă simbolizare, aflată în congruența celor de mai înainte. Verticala înaltă raportează pe om la o dimensiune nouă, ascensională, aflată spre un pol al luminii și spiritului universal. Constituția fizică a omului se vede incompletă fără cucerirea luminii din zare, fără slobozenia de „osînda de rob încremenit". Proiectată în cuget, lumina devine gînd. Miracol semnînd luarea în stăpînire a pămîntului, mormîntului și destinului, adică a vieții și a morții, prin temeritate.

„Îți ridicaseși capul de jos, chemat de soare
Și începu îndată și cugetul să-ți zboare"

(Pînă atunci)

Dacă în început omul era abia o „rădăcină", ființă supusă pămîntului, prin simplul act de a se hrăni, acum, în noua etapă, el calcă țărîna cu atributele unui stăpîn: „Ți-ai depărtat pămîntul de buze la picioare". Împlinirea stă în dobîndirea unei potențe care-l înzestrează pe om cu un germen demiurgic. Voința, trezirea lui l-au desprins de neputință.

„Dar chinuit de rîvna de-a fi, muncit de jind,
Miracolul trezirii l-ai săvîrșit voind".

(Împlinire)

Înălțarea nu e, însă, împlinire spontană, nici gratuită („Scularea din puzderii s-a săvîrșit treptat") (— Eu, umbra) ci, văzută sub metafora unei încleștări cu cerul, devine act cu implicații nu atît fizice, practice, cît spirituale:

„Așa e înălțarea și prețul se plătește
Cu chin și suferință și slavă, *omenește".*

(Idem, s.n.)

La stele transfigurează, prin mijlocirea simbolului, tema focului:

„Într-un avînt sălbatic te-ai dus pînă la stele
Și te-ai întors, aprinsă, cu una dintre ele".

Gestul prometeic e subliniat de titanism, căci omul e o ființă înîia oară răzvrătită. („A fost, biruitoare, întîia ta răscoală"). De observat, în versurile anterioare, sugestivitatea epitetelor *sălbatic* și *aprinsă*, ultimul antepus unui substantiv cu prepoziție.

ficat în opere rămase de referință (Chamisso, *Omul care și-a pierdut umbra*), și care au constituit modele pentru creații românești de excepție: *Sărmanul Dionis*, de Eminescu.

Dacă umbra e simbolul întunericului, atunci ființa umană se înfățișează ca una duală, presupunînd primordialitatea luminii constitutive.

„Împreunați pe viață, din două firi străine" omul și umbra sînt „într-unul singur doi". Deși poetul evocă aici ipostaza cvasiprimară a omului, el nu-l lasă, totuși, în afara spiritului, a luminii, a unui ceva care declanșează spiritualizarea (două firi străine, adică ce-și sînt străine, se opun). Iată deci premisele intrării în spirit a ființei, pe care o urmărește poemul, reproducînd, totodată, parcursul spre împlinire al omului, de la naștere pînă la maturizare.

Noaptea începutului anunță o noapte a sfîrșitului:

„În ceasul ultim, umbra din lume se va strînge
Din sufletele toate la timp necunoscut,
Din oamenii cu aripi, din oamenii de sînge,
În negura-ntocmită din nou de la-nceput".

(Nici o silabă-ntreagă)

Spre deosebire de Eminescu, ce vede în întunericul din urmă nimicul, neființa definitivă, Arghezi deschide, cu ultimele două versuri, perspectiva spre un alt început:

„Din plămădirea nouă a smîrcului cu ceața,
Se va stîrni, pesemne, fierbinte, iarăși viața".

Viitorul verbului, asociat unui adverb al probabilității, proiectează cu încredere cuceririle umane ale acestei ere, semnul puterii și luptei de acum, într-un alt ev cosmic. Optimism reliefat pe fondul suitei de negații din poem.

Neștiindu-se pe sine, omul era destinat singurătății. Existența lui între marile nopți cosmice trebuie să-și găsească o cale de acces spre libertate, spre împlinirea care înseamnă a-și fi propria creație.

Atunci cînd „Primi din depărtare întîia ei lumină", privirea omului se pătrunse de un har, de o sclipire ce-i era predestinată. Teluric și material, omul străbate parcă o cale a inițierii care, simbolic privită, s-ar suprapune unei zeificări a ființei. E un transfer de forță dinspre „cel de făcuse lumea" spre creația lui.

Celebrarea înălțării, implicit a verticalității, se face cu mijloacele imnului și presupune o nouă simbolizare, aflată în congruența celor de mai înainte. Verticala înaltă raportează pe om la o dimensiune nouă, ascensională, aflată spre un pol al luminii și spiritului universal. Constituția fizică a omului se vede incompletă fără cucerirea luminii din zare, fără slobozenia de „osînda de rob încremenit". Proiectată în cuget, lumina devine gînd. Miracol semnînd luarea în stăpînire a pămîntului, mormîntului și destinului, adică a vieții și a morții, prin temeritate.

„Îți ridicaseși capul de jos, chemat de soare
Și începu îndată și cugetul să-ți zboare"

(Pînă atunci)

Dacă în început omul era abia o „rădăcină", ființă supusă pămîntului, prin simplul act de a se hrăni, acum, în noua etapă, el calcă țărîna cu atributele unui stăpîn: „Ți-ai depărtat pămîntul de buze la picioare". Împlinirea stă în dobîndirea unei potențe care-l înzestrează pe om cu un germen demiurgic. Voința, trezirea lui l-au desprins de neputință.

„Dar chinuit de rîvna de-a fi, muncit de jind,
Miracolul trezirii l-ai săvîrșit voind".

(Împlinire)

Înălțarea nu e, însă, împlinire spontană, nici gratuită („Scularea din puzderii s-a săvîrșit treptat") (— Eu, umbra) ci, văzută sub metafora unei încleștări cu cerul, devine act cu implicații nu atît fizice, practice, cît spirituale:

„Așa e înălțarea și prețul se plătește
Cu chin și suferință și slavă, *omenește".*

(Idem, s.n.)

La stele transfigurează, prin mijlocirea simbolului, tema focului:

„Într-un avînt sălbatic te-ai dus pînă la stele
Și te-ai întors, aprinsă, cu una dintre ele".

Gestul prometeic e subliniat de titanism, căci omul e o ființă înîia oară răzvrătită. („A fost, biruitoare, întîia ta răscoală"). De observat, în versurile anterioare, sugestivitatea epitetelor *sălbatic* și *aprinsă*, ultimul antepus unui substantiv cu prepoziție.

Ideea credinței religioase e expusă aici de pe aceeași poziție a unui răzvrătit. Un nou început devine clipa în care omul *a priceput*, aceea cînd mintea i s-a trezit și a înfruntat pe zei. Speriat pînă atunci de foc — pe care îl credea un mesaj amenințător al divinității, omul s-a înverșunat să-l smulgă acesteia. În lupta cu natura, voința și rațiunea au învins. „Temnița ființei" se șubrezi. Plămada de țărînă, omul, e contaminată de întunericul „ocnei pămîntului", pe care nu-l poate învinge înainte de a se învinge pe sine *(Flacăra păzită)*.

Un poem reprezentativ nu numai în cadrul subciclului e *Născocitorul*, sugestivă selecție enumerativă gradată a cîtorva dintre creațiile rațiunii omului. Remarcabilă prin plasticitatea și originalitatea metaforelor, poezia e deosebită și prin calitățile prozodice (alternarea versurilor cu măsuri de 14 și 6 silabe).

Legată de *Născocitorul* e poezia *Pe drum*, care evocă izbînda omului prin mașină asupra materiei transformabile.

Tema mîinii e una dintre cele mai fructuoase ca disponibilitate a figurării. Comparațiile metaforice sînt strălucite plasticizări ale instrumentului ce devine simbol. O floare, purtătoare de făgăduințe și amintiri, mîna devine cartea cu cotoare aurite, închise „Cu lacăte, cu cheia știrbită, cînd e scrisă" *(Mîna lui)*, „seamănă cu-o stea" furată din ceruri în coborîre *(Să ți-o sărut)*. Strălucirea minții se datorează mîinii, munca a împins gîndirea spre desăvîrșire. In *A, E, I, O, U*, simbolurile vocalice se suprapun, sonore, fiecărui deget din cele cinci cărora li se atribuie rol și semnificații distincte. Asocieri grațioase și precise totodată, cu sclipiri metaforice. În *Adame* se evocă gestul mîinii ce întărește spusa și „cercetător ușure și ager, pipăitul".

Construită pe interogație, după cum o anticipează titlul, poezia *„Dar ochii tăi?* e de o delicatețe emoționantă în naivitatea ei disimulată, plină de subînțelesuri. Poetul caută explicația harurilor purtate de trup ca materie: privirea, gîndirea, sentimentul... „Cum s-a ivit, din sînge, uimita lor minune?", întreabă poetul despre ochi, cum să gîndească „un bolovan de cocă și oase"?,

„Cum? trupul de la sine, țărînă și argilă,
Să știe ce-i sfială sau dragoste și milă?".

Întrebările par puerile, dar ele pun problema unor mis-teruri. Cine se uită-n soare, ca să se convingă că există și azi?. Totuși, îndărătul acestor interogații retorice stă vechea dilemă din *Psalmi* cu privire la materie și spirit, hazard și miracol, uman și divin.

Ascendența căilor spre desăvîrșire și descoperirea sinelui parcurge noi trepte cu poemele chemării, alt simbol cu substrat spiritual. Natură frămîntată de neliniști, omul rîv-nește „mai sus cu mintea" și constată, contemplîndu-și finitudinea, că-i e necesară eternitatea spre a descoperi totul: „ți-s/... zilele-ncîlcite în restul unui vis". Visul ca aspirație, mărturie a vocației unui zbor spiritual, chiar prin mijloacele faustice:

„Aveai otravă-n tine, de-atunci, de cărturar.
Trecuse parcă timpul de partea ceealaltă.
Parcă trăiseși moartea cu viața laolaltă".

(Mai sus)

Și dacă tot acest drum al acumulării umane e o luptă cu natura, în ipostazele ei pentru a-și găsi propria individu-alitate, a se învinge pe sine și a deveni „din omul prigoanei, omenire" (Om cu om), ceea ce urmează se clădește pe sensul *Nunții*, prin care totul proliferează în natură, „Căci dintre taine, legea din toate cea mai mare,/A vieții, -i frămîntata și veșnica schimbare". Prin extindere, pe dimensiunile istoriei, această nuntă e simbolul întîlnirii contrariilor. An-tagonismul e generator al războaielor, revoluțiilor și răscoale-lor. Ultimele poeme, *Rînduiala*, *Un altul zise*, *Temeiul ni-i frăția*, *A mai trecut o vreme*, *A fost o noapte oarbă*, intro-duc alt registru al atitudinii lirice: ironia, uneori și sarcas-mul, parodia după texte biblice, sau preiau pilde și atitudini fabulistice. Dacă războiul e crimă colectivă dictată de cei mari, lupta socială are altă legitimitate, ea fiind izbucnirea unei forțe latente, îndreptate împotriva sfidării și nedreptății.

În ultimul poem, Cel ce gîndește singur, „s-a eliberat de servituțile naturii și societății" [10]. Revenind la modalitățile imnului și la procedeul enumerării, poezia distribuie me-tafore și asociază inedit sensuri și imagini. De la mașină pînă la atom, gîndirea a străbătut rapid o cale abruptă și a ajuns să zămislească „puterea din povești", să treacă „prin vîlvoare, prin cremene și gheață", să poată „omenirea, în

Ideea credinței religioase e expusă aici de pe aceeași poziție a unui răzvrătit. Un nou început devine clipa în care omul *a priceput*, aceea cînd mintea i s-a trezit și a înfruntat pe zei. Speriat pînă atunci de foc — pe care îl credea un mesaj amenințător al divinității, omul s-a înverșunat să-l smulgă acesteia. În lupta cu natura, voința și rațiunea au învins. „Temnița ființei" se șubrezi. Plămada de țărînă, omul, e contaminată de întunericul „ocnei pămîntului", pe care nu-l poate învinge înainte de a se învinge pe sine *(Flacăra păzită)*.

Un poem reprezentativ nu numai în cadrul subciclului e *Născocitorul*, sugestivă selecție enumerativă gradată a cîtorva dintre creațiile rațiunii omului. Remarcabilă prin plasticitatea și originalitatea metaforelor, poezia e deosebită și prin calitățile prozodice (alternarea versurilor cu măsuri de 14 și 6 silabe).

Legată de *Născocitorul* e poezia *Pe drum*, care evocă izbînda omului prin mașină asupra materiei transformabile.

Tema mîinii e una dintre cele mai fructuoase ca disponibilitate a figurării. Comparațiile metaforice sînt strălucite plasticizări ale instrumentului ce devine simbol. O floare, purtătoare de făgăduințe și amintiri, mîna devine cartea cu cotoare aurite, închise „Cu lacăte, cu cheia știrbită, cînd e scrisă" *(Mîna lui)*, „seamănă cu-o stea" furată din ceruri în coborîre *(Să ți-o sărut)*. Strălucirea minții se datorează mîinii, munca a împins gîndirea spre desăvîrșire. In *A, E, I, O, U*, simbolurile vocalice se suprapun, sonore, fiecărui deget din cele cinci cărora li se atribuie rol și semnificații distincte. Asocieri grațioase și precise totodată, cu sclipiri metaforice. În *Adame* se evocă gestul mîinii ce întărește spusa și „cercetător ușure și ager, pipăitul".

Construită pe interogație, după cum o anticipează titlul, poezia *„Dar ochii tăi?* e de o delicatețe emoționantă în naivitatea ei disimulată, plină de subînțelesuri. Poetul caută explicația harurilor purtate de trup ca materie: privirea, gîndirea, sentimentul... „Cum s-a ivit, din sînge, uimita lor minune?", întreabă poetul despre ochi, cum să gîndească „un bolovan de cocă și oase"?,

„Cum? trupul de la sine, țărînă și argilă,
Să știe ce-i sfială sau dragoste și milă?".

Întrebările par puerile, dar ele pun problema unor mistere. Cine se uită-n soare, ca să se convingă că există și azi?. Totuși, îndărătul acestor interogații retorice stă vechea dilemă din *Psalmi* cu privire la materie și spirit, hazard și miracol, uman și divin.

Ascendența căilor spre desăvîrșire și descoperirea sinelui parcurge noi trepte cu poemele chemării, alt simbol cu substrat spiritual. Natură frămîntată de neliniști, omul rîvnește „mai sus cu mintea" și constată, contemplîndu-și finitudinea, că-i e necesară eternitatea spre a descoperi totul: „ți-s / ... zilele-ncîlcite în restul unui vis". Visul ca aspirație, mărturie a vocației unui zbor spiritual, chiar prin mijloacele faustice:

„Aveai otravă-n tine, de-atunci, de cărturar.
Trecuse parcă timpul de partea ceealaltă.
Parcă trăiseși moartea cu viața laolaltă".

(Mai sus)

Și dacă tot acest drum al acumulării umane e o luptă cu natura, în ipostazele ei pentru a-și găsi propria individualitate, a se învinge pe sine și a deveni „din omul prigoanei, omenire" (Om cu om), ceea ce urmează se clădește pe sensul *Nunții*, prin care totul proliferează în natură, „Căci dintre taine, legea din toate cea mai mare, / A vieții, -i frămîntata și veșnica schimbare". Prin extindere, pe dimensiunile istoriei, această nuntă e simbolul întîlnirii contrariilor. Antagonismul e generator al războaielor, revoluțiilor și răscoalelor. Ultimele poeme, *Rînduiala*, *Un altul zise*, *Temeiul ni-i frăția*, *A mai trecut o vreme*, *A fost o noapte oarbă*, introduc alt registru al atitudinii lirice: ironia, uneori și sarcasmul, parodia după texte biblice, sau preiau pilde și atitudini fabulistice. Dacă războiul e crimă colectivă dictată de cei mari, lupta socială are altă legitimitate, ea fiind izbucnirea unei forțe latente, îndreptate împotriva sfidării și nedreptății.

În ultimul poem, Cel ce gîndește singur, „s-a eliberat de servituțile naturii și societății" [10]. Revenind la modalitățile imnului și la procedeul enumerării, poezia distribuie metafore și asociază inedit sensuri și imagini. De la mașină pînă la atom, gîndirea a străbătut rapid o cale abruptă și a ajuns să zămislească „puterea din povești", să treacă „prin vîlvoare, prin cremene și gheață", să poată „omenirea, în

cîteva secunde, / S-o-ntinerească nouă pe veci ori s-o scufunde". „Urmaşul lui Prometeu" a căpătat puteri demiurgice, a preluat atribute ale divinităţii: „E ţara lui pămîntul şi l-a-mpletit cu cerul". Pledoaria se încheie cu două versuri emblematice:

„E timpul, slugă veche şi robul celui rău,
Tu, omule şi frate, să-ţi fii stăpînul tău".

Ascensiunea îndelungă va să se încununeze de libertatea autentică, spiritul să fie stăpîn întreg asupra izbînzilor sale, a destinului său, să înfrunte şi să anihileze răul chiar din el însuşi.

Conceput în manieră antitetică în raport cu alte cosmogonii, antropogonii, sociogonii, *Cîntare omului* se opune şi Cărţii *Facerii* [11]. Plasată în linia celor mai mari opere înrudite tematic, a *Legendei secolelor* de Hugo, sau a *Tragediei omului* de Madách [12], ea trimite la cîteva idei ale antichităţii (de la Platon, Democrit, Lucreţiu, Hesiod), dar şi idei iluministe, renascentiste [13].

Arghezi e un poet al virtuozităţii stilistice, care cîntă pe corzile grave ale poeziei şi găseşte unei teme ce poate aluneca în retorism, o formă ingenioasă sprijinită pe simbolizare şi metaforă, astfel că această preţioasă compoziţie poetică seamănă unui poem simfonic în care armonia şi aranjamentul orchestral topesc contururile într-o formă completă, unitară, maiestuoasă. (B.O.).

---

[1] Cf. *Tudor Arghezi, poetul* Ed. pt. lit., 1961, p. 25.
[2] D. Micu, *Tudor Arghezi,* Albatros, 1972, p. 79.
[3] T. Vianu, *Arghezi, poet al omului,* Ed. pt. lit., 1964, p. 229.
[4] Ibidem, p. 233.
[5] Ibidem, p. 229.
[6] D. Micu, op. cit., p. 80.
[7] Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Început şi capăt de înţelepciune,* în „Sec. XX", nr. 8, 1967, p. 12—14.
[8] D. Micu, op. cit., p. 81.
[9] T. Vianu, op. cit., p. 229.
[10] E. Manu, *Tudor Arghezi. Cadenţe,* Ed. Albatros, 1977, p. 26.
[11] D. Micu, op. cit., p. 80.
[12] Cf. E. Manu, op. cit., p. 26.
[13] Cf. T. Vianu, op. cit., p. 227.

Scanned with OKEN Scanner

CLĂCAȘII

de Octavian Goga

Poezia a fost publicată în revista „Luceafărul" din 1 oct. 1905. E una dine cele mai impresionante mărturii lirice ale afecțiunii poetului pentru truditorii pământului. Într-o desfășurare de poem, cu largi deschideri, patetic, poetul expune o *pledoarie* în care ia apărarea „oștenilor fără nume / Ce duc războiul mare-al tuturora". Suferința acestor „ostași cu fețe oțelite" l-a zguduit pe poet, fapt mărturisit în confesiunile sale.

Poezia se structurează în cîteva *scene* semnificative, care generează o anumită meditație. Prima secvență descrie atmosfera de cuptor a „miezului zilelor de vară". O căldură agresivă se abate asupra pământului: soarele își trimitea „săgețile aprinse", se revărsau „ucigătoare suliți". Poetul nu evită mărturia subiectivă, dimpotrivă — insistă asupra ei. Efectul folosirii pronumelor și verbelor de persoana întîi („vedeam", „simțeam", „sufletu-mi", „mă-ndeamnă", „eu să ridic", „să înfrățesc", „să cunun", „simt" etc.) oferă credibilitate. Prin subiectivitatea exacerbată rănită, îndurerată, receptăm a doua secvență evocată *ex abrupto*, a „celor osîndiți să plîngă și să tacă". Vibrația sufletească puternică se transmite cititorului, concurează chiar imaginea clăcașilor, atrăgîndu-ne în aceeași măsură atenția spectacolul interior, al puternicelor trăiri sufletești.

Clăcașii sînt o masă informă („înșiruire lungă"), „gîrbovită": „Erau clăcași: oștenii fără nume / Ce duc războiul mare-al tuturora, / Ei ce se sting în neguri și uitare / Și cad și mor de cruda-mpovărare / A tuturor durerilor din lume..." Descrierea lor se realizează prin portrete de grup, fixate cu ajutorul epitetelor: „moșnegi slăbiți", „bărbați sfîrșiți", „femei trudite", „clacă de-ngropare" etc. Epitetului i se

cîteva secunde, / S-o-ntinerească nouă pe veci ori s-o scufunde". „Urmaşul lui Prometeu" a căpătat puteri demiurgice, a preluat atribute ale divinităţii: „E ţara lui pămîntul şi l-a-mpletit cu cerul". Pledoaria se încheie cu două versuri emblematice:

„E timpul, slugă veche şi robul celui rău,
Tu, omule şi frate, să-ţi fii stăpînul tău".

Ascensiunea îndelungă va să se încununeze de libertatea autentică, spiritul să fie stăpîn întreg asupra izbînzilor sale, a destinului său, să înfrunte şi să anihileze răul chiar din el însuşi.

Conceput în manieră antitetică în raport cu alte cosmogonii, antropogonii, sociogonii, *Cîntare omului* se opune şi Cărţii *Facerii* [11]. Plasată în linia celor mai mari opere înrudite tematic, a *Legendei secolelor* de Hugo, sau a *Tragediei omului* de Madách [12], ea trimite la cîteva idei ale antichităţii (de la Platon, Democrit, Lucreţiu, Hesiod), dar şi idei iluministe, renascentiste [13].

Arghezi e un poet al virtuozităţii stilistice, care cîntă pe corzile grave ale poeziei şi găseşte unei teme ce poate aluneca în retorism, o formă ingenioasă sprijinită pe simbolizare şi metaforă, astfel că această preţioasă compoziţie poetică seamănă unui poem simfonic în care armonia şi aranjamentul orchestral topesc contururile într-o formă completă, unitară, maiestuoasă. (B.O.).

---

[1] Cf. *Tudor Arghezi, poetul* Ed. pt. lit., 1961, p. 25.
[2] D. Micu, *Tudor Arghezi,* Albatros, 1972, p. 79.
[3] T. Vianu, *Arghezi, poet al omului,* Ed. pt. lit., 1964, p. 229.
[4] Ibidem, p. 233.
[5] Ibidem, p. 229.
[6] D. Micu, op. cit., p. 80.
[7] Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Început şi capăt de înţelepciune,* în „Sec. XX", nr. 8, 1967, p. 12—14.
[8] D. Micu, op. cit., p. 81.
[9] T. Vianu, op. cit., p. 229.
[10] E. Manu, *Tudor Arghezi. Cadenţe,* Ed. Albatros, 1977, p. 26.
[11] D. Micu, op. cit., p. 80.
[12] Cf. E. Manu, op. cit., p. 26.
[13] Cf. T. Vianu, op. cit., p. 227.

CLĂCAȘII

de Octavian Goga

Poezia a fost publicată în revista „Luceafărul“ din 1 oct. 1905. E una dine cele mai impresionante mărturii lirice ale afecțiunii poetului pentru truditorii pămîntului. Într-o desfășurare de poem, cu largi deschideri, patetic, poetul expune o *pledoarie* în care ia apărarea „oștenilor fără nume / Ce duc războiul mare-al tuturora“. Suferința acestor „ostași cu fețe oțelite“ l-a zguduit pe poet, fapt mărturisit în confesiunile sale.

Poezia se structurează în cîteva *scene* semnificative, care generează o anumită meditație. Prima secvență descrie atmosfera de cuptor a „miezului zilelor de vară“. O căldură agresivă se abate asupra pămîntului: soarele își trimitea „săgețile aprinse“, se revărsau „ucigătoare suliți“. Poetul nu evită mărturia subiectivă, dimpotrivă — insistă asupra ei. Efectul folosirii pronumelor și verbelor de persoana întîi („vedeam“, „simțeam“, „sufletu-mi“, „mă-ndeamnă“, „eu să ridic“, „să înfrățesc“, „să cunun“, „simt“ etc.) oferă credibilitate. Prin subiectivitatea exacerbată rănită, îndurerată, receptăm a doua secvență evocată *ex abrupto*, a „celor osîndiți să plîngă și să tacă“. Vibrația sufletească puternică se transmite cititorului, concurează chiar imaginea clăcașilor, atrăgîndu-ne în aceeași măsură atenția spectacolul interior, al puternicelor trăiri sufletești.

Clăcașii sînt o masă informă („înșiruire lungă“), „gîrbovită“: „Erau clăcași: oștenii fără nume / Ce duc războiul mare-al tuturora, / Ei ce se sting în neguri și uitare / Și cad și mor de cruda-mpovărare / A tuturor durerilor din lume ...“ Descrierea lor se realizează prin portrete de grup, fixate cu ajutorul epitetelor: „moșnegi slăbiți“, „bărbați sfîrșiți“, „femei trudite“, „clacă de-ngropare“ etc. Epitetului i se

adaugă imagini caracterizante, foarte sugestive: bărbații sînt „cu sufletele moarte / Cu tot amarul unei vieți deșarte", moșnegii „scris-aveau pe frunte / Zădărnicia pletelor cărunte", femeile gîrbovite au ochii „stinși", „sînul rupt de trudă".

Se observă accentul pe epuizarea fizică, dar epuizarea e deopotrivă sufletească. Metaforele conturează imaginea unei lumi fără speranță, clăcașii, „poporul mut de umbre" ducînd „războiul mare-al tuturora".

Pentru acești oameni nu mai există nici o speranță, mai ales că „stăpînul gliei odrăslite", întruchipare a răului, îi străjuiește fără cruțare. Imaginea pare desprinsă din infern, unde o ființă malefică pedepsește pentru păcate imaginare. Comparația accentuează atmosfera sumbră: „În urma lor, încet, fără zăbavă, / Ca un blestem din vremuri înnoptate, / Ca o pedeapsă a veacurilor de păcate, / Venea, stăpînul gliei odrăslite, / Cu zîmbetul nădejdii împlinite, / Cu pasul greu de-atîta sănătate. / Obrajii lui se aprindeau în pripă, / Și-n ochii lui ardea mînia oarbă / Cînd vreun moșneag sta locului o clipă, / Tremurător, cu mîneca să-și șteargă / Sudoarea grea ce-i picura din barbă".

Două mișcări interioare pot fi sesizate în *Clăcașii*: pregătirea pentru revelație și producerea revelației. Nici una din creațiile lui Octavian Goga nu dovedește, din acest punct de vedere, un mai accentuat caracter mesianic. Asistăm parcă la acea mișcare extraordinară care însuflețește paginile *Noului Testament*, după convulsiile *Vechiului Testament*, dominat de speranța în apariția unui Mesia, care să izbăvească poporul, să aducă mîntuirea de suferințele îndurate. Poezia *Plugarii* lansa ideea, în final, izbăvirii prin luptă, revoltă: „Ci-n pacea obidirii voastre, / Ca-ntr-un întins adînc de mare, / Trăiește-nfricoșatul vifor / Al vremilor răzbunătoare".

Pentru clăcași, acești „ostași cu fețe oțelite", „vremile răzbunătoare", „ziua mare-a învierii" va fi adusă de acest Mesia pe care poetul îl vede în copilul căruia „o umbră de femeie", desprinzîndu-se din mulțime, îl dă să sugă. E o scenă de mare gingășie și forță a evocării, „Lîng-un răzor ea stă îngrijorată, / Privește-n jos și sînul și-l descheie, / Mîngîietor s-apleacă să ridice / Un făt bălan, ce,

adumbrit de spice, / A adormit pe-un așternut de glugă. / Ea blînd ridică-l, stînd îngenuncheată, / Și-ncet îi dă copilului să sugă ...“

Imaginea de icoană pe care o are în față descătușează întreaga energie sufletească a poetului, „cutremurat de clipa asta sfîntă“. Ar vrea să simtă „înăsprita mînă“ a mamei și „haina ei de sfîntă preacurată“, pentru că i-a îngăduit să vadă în copilul acela „solul sfînt... înfricoșatul crainic, / Izbăvitor durerilor străbune“. Fraza se deschide într-o cascadă de metafore în care-l recunoaștem pe poetul tribun, care își imaginează „ziua mare-a învierii“, „ceasul poruncit să vie“, cînd „nou întrupatul suflet de Mesia“ va sfărîma „jalea din viitorime“.

Ultima parte a poeziei e dominată de imaginea „Nou întrupatului suflet de Mesia“. Verbul poetului atinge incandescența. În copilul văzut într-o amiază de vară trăiește *Salvator Mundi*, căci poetul extrapolează ideea suferinței la întreaga lume. Astfel că notele foarte puternice de pledoarie, discurs, se convertesc într-o reflecție de ordin general despre trezirea la o nouă viață a tuturor robilor pămîntului, nu numai a celor de pe aceste meleaguri și, poate, nu numai a robilor pămîntului.

„Înfricoșata clip-a primenirii“ va spulbera „vremea îmbătrînită“, o lume nouă se va naște prin purgatoriul adus de El: „Toată țărîna gliei dezrobite / Și munții toți și-adîncurile firii / Vor prăznui din pacea lor urnite / Înfricoșata clip-a primenirii, / Cînd suflet nou primește întrupare, / Și-n strălucirea razelor de soare / El hărăzește vremii-mbătrînite: / Veștmîntul nou, de nouă sărbătoare“.

Ca și alte poezii, *Clăcașii* ilustrează cu pregnanță crezul artistic al poetului.

Este evidentă intenția poetului de a oferi lumii imaginea *reală* a vieții țărănești, departe de idilismul semănătorist sau al idilelor lui Coșbuc și pastelurilor lui Alecsandri, Poetul oferă soluția unei revoluții moral-sociale. (O. M.)

Scanned with OKEN Scanner

DAN, CĂPITAN DE PLAI

de Vasile Alecsandri

Pentru caracterizarea activității lui V. Alecsandri, poet ce a marcat o epocă, să menționăm aprecierea făcută de M. Sadoveanu: „Începînd din preajma anului 1840, vreme de jumătate de veac, V. Alecsandri a întrupat în sufletu-i generos și a exteriorizat cu marele-i talent toate aspirațiile neamului nostru. Alecsandri a fost primul din elita românismului, luptător, interpret și cîntăreț. A fost unul din creatorii României moderne și prin prestigiul și strălucirea talentului său a simbolizat întreaga epocă".

Avînd ca sursă de inspirație producția populară și sub influența lui Victor Hugo, poetul va realiza un ciclu unitar — *Legende* — alcătuit din creații epice plămădite dintr-un amestec de real și fantastic, publicate ca al treilea tom împreună cu *Pastelurile* în *Opere complete*, 1875.

În epocă, specia a fost cultivată de Asachi, Negruzzi, Bolintineanu, dar nici unul dintre ei nu a avut disponibilitățile artistice ale „bardului de la Mircești". *Legendele* lui Alecsandri reprezintă, după opinia lui G. Călinescu „o etapă hotărîtoare în poezia românească". Scrise într-o perioadă de pregătire a unor mari evenimente istorice ale

epocii, *Legendele* sînt orientate „spre glorificarea trecutului eroic și a figurilor sale devenite legendare, precum și compunerea unei epopei naționale prin valorificarea poetică a temelor și motivelor caracteristice ale creației populare"[1].

În „Dan, căpitan de plai" publicat în „Convorbiri literare", în anul 1875, poetul avînd ca pretext istoria, împletită fericit cu folclorul, imaginează într-o viziune aproape mitică actele de vitejie în luptele cu tătarii a doi neînfricați războinici anonimi, Dan și prietenul său Ursan.

Viziunea folclorică este relevată dintr-un început prin moto, fragment dintr-un cîntec popular, ce punctează enunțul temei fundamentale. Poetul a dezvoltat această idee, relatînd o întîmplare în care elementele reale se împletesc cu cele imaginare, explicînd, la modul poetic, cutezanța și vitejia poporului nostru, simpatia cu care acești eroi anonimi sînt priviți de popor, motivul pentru care faima lor a fost ilustrată în creația populară. Caracterizîndu-se printr-o acțiune în care se povestesc fapte mărețe, în care personajele sînt imaginare, însuflețite de spirit de dreptate și vitejie, „Dan, căpitan de plai" se încadrează ca specie literară în poemul eroic. De o construcție epică desăvîrșită, de la expozițiune pînă la deznodămînt, cele șapte capitole — tablouri se succed într-o gradație continuă, echilibrată și proporțională.

Așa cum arată și titlul, personajul principal este Dan, un vestit căpitan de plai, așezat de Ștefan cel Mare de strajă țării, întrupare simbolică a patriotismului și a eroismului anonim popular. Asemeni eposului popular, personajul este plasat într-un decor din care răzbate sentimentul de liniște senină. Poetul a știut să dea expresie artistică naturii românești în tot ce are ea reprezentativ. Bătrînul Dan, „vechi pustnic", „rămas singur din timpul său afară", credincios înaltei porunci a vestitului domnitor, „trăiește ca șoimul singuratic / În peșteră de stîncă pe-un munte păduratic". Pentru a înțelege reușita acestor versuri trebuie să ținem seama de simbolul poetic care le domină. Comparația „ca șoimul singuratic" are o încărcătură semantico-poetică deosebită, implicînd trăsături calitative (dorință de libertate, dîrzenie) și mitologice (posibilă aluzie la un timp arhaic, al începuturilor). Personajul principal se definește încă din primele versuri nu numai prin eroism, demnitate,

voință, ci și prin influența mediului natural în care trăiește. „Peștera de stîncă", cetate inexpugnabilă, greu accesibilă, în care românul s-a aflat la adăpost, exprimă rezistență, permanență națională, în ciuda vitregiei sorții. Din perspectiva acestora, bătrînul căpitan aflat într-o stare de veghe permanentă, este un apărător al patriei, al unui neam legat prin întreaga sa ființă de moșie. Trebuie semnalată, de asemenea, relația antonimică ce se stabilește între „peșteră de stîncă", „munte păduratic", cu toate simbolurile amintite, și cuvîntul „cort", vis-a-vis de Ghirai, hanul tătar (tabloul VII), emblemă a nestatorniciei, caracteristică a tuturor cotropitorilor. Topit într-o natură plină de puteri, bătrînul Dan meditează asupra curgerii timpului, din care răzbate înțeleapta filozofie populară a morții, văzută ca o „încheiere inevitabilă". Verbele exprimă o curgere dintr-o perspectivă temporală nedefinită, de unde rezultă și valoarea sentențioasă a unor versuri: „Timpul rece apasă-umărul meu / Și cît m-afund în zile, tot simt că e mai greu ! / O ! lege-a nimicirei, o ! lege nemiloasă ! / Cînd, cînd s-a toci oare a vremei lungă coasă!". Natura trăiește emoțiile căpitanului care „pleacă fruntea și cade în visare, / Iar munții albi ca dînsul, se-nclină-n depărtare", simbol al înțelepciunii, aducînd umbra liniștii.

Aflînd din gura a „doi vechi stejari" că „E sabie în țară ! au năvălit tătarii !", căpitanul se transformă miraculos: „La luptă, Dane ! țara-i în jac, țara-i în foc !", palosul său „sclipește miraculos". Simbolurile morții „stol de vulturi", „uli grămadă", repetiția verbului *a arde* în versurile „Ard satele române ! ard holdele-n cîmpii ! / Ard codrii (...)" pun de acord natura cu sufletul uman, considerate semnificative pentru atmosfera poemului. Prin „numeroase frumuseți excepționale de detaliu"[2] sînt descoperite resorturile cele mai adînci ale sufletului uman: „El zice cu mîndrie, nălțînd privire-n sus: / Pe inimă și palos rugina nu s-au pus".

Narațiunea faptelor va continua într-o gradație continuă și logică, creînd o puternică atmosferă de profundă vibrație patriotică. Descoperim în poem o reluare și amplificare a comuniunii om-natură înțeleasă ca unul dintre resorturile firești ale vieții. Natura mitologizantă — „Nu știu de el copacii tineri, crescuți pe maluri, / Dar rîul îl cunoaște

și scade-a sale valuri" — îl va ajuta pe „mărețul om de munte" să ajungă la casa prietenului său de arme Ursan, înzestrat cu virtuți fizice și morale deosebite. Utilizînd epitete aspre, sonore, procedee hiperbolice, legate de fabulos, poetul îl prezintă pe Ursan ca un adevărat uriaș din basme. Boierit de Ștefan pentru faptele de arme, venit cîndva din Muntenia, eroul se caracterizează prin forță și duritate.

Scena luptei cu tătarii imprimă desfășurării epice o mișcare de susținută încordare. Prin expresii cu valoare de simbol este subliniată vitejia de legendă a celor doi eroi, înzestrați cu puteri ieșite din comun, neclintiți în dîrzenia lor. Ritmul bătăliei copleșește. Atacul este crîncen, de proporțiile unui cataclism, este realizat prin imagini de o extraordinară forță a sugestiei. Verbele cu sonorități dure, expresii onomatopeice, propoziții principale dau tabloului dinamism și dramatism, din care se detașează exemplara bărbăție a celor doi războinici. În acest context trebuie amintită părerea avizată a lui G. Călinescu care considera Legendele lui Alecsandri „lungi narațiuni puternic oratorice, în parte istorii de vitejii (...), în parte basme".[3]

Mînia lui Dan pare un fenomen atmosferic, e miraculos în luptă, capătă proporții gigantice, dușmanii se îngrozesc la apariția lui: „Și paloșu-i ce luce ca fulger de urgie / Tot cade-n dreapta, -n stînga și taie-n carne vie... / Fug toți și per din cale-i! ... El strigă: „Steie față / Cui place vitejia, cui s-au urît de viață!" / Dar nime nu-ndrăznește la glasu-i să apară" căci „paloșul năprasnic e vultur de oțel".

Ursan este lovit de o săgeată și apărat cu strășnicie de Dan pînă la apariția fulgerătoare a Fulgăi „ce apare ca o fantasmă albă / Și grabnic, pe-al ei tată răpește din grămadă". Precum voinicii cîntați de popor, Dan și Ursan, „leul de la munte și vierul de la vale" au avut forța să țină în loc puhoiul vrăjmaș pînă la venirea arcașilor orheieni. Dan, rănit și el de o săgeată, în timp ce-și apăra prietenul, cade prizonier și este dus în fața hanului Ghirai. Tabloul VII, de un dramatism cutremurător, în care schimbul scurt de replici, dintre căpitanul-prizonier și Ghirai, cu iz aforistic, conturează tensiuni semnificative ale conflictului epic. De un emoționant mesaj patriotic sînt cuvintele lui Dan în care trăiește convingerea de neclintit a tuturor

celor ce iubesc pământul românesc. Dialogul este de natură să dezvăluie noi însușiri ale eroului. Accentul în versuri cade asupra suferințelor sufletești ale lui Dan. Cugetările de felul „Ceahlăul sub furtună nu scade mușunoi", „Rușinea-i o rugină pe-o armă de viteaz. Un vierme ce mănâncă albeața din obraz" concură la evidențierea ideii de libertate, a patriotismului fierbinte al bătrînului oștean. Dan apare demn, nu-l sperie nici o amenințare, își exprimă ultimele dorințe: „Ghirai, mă lasă, lasă în ora morții grele / Să mai sărut o dată pământul țării mele!". Întîlnirea cu „aerul Moldovei", momentul în care bătrînul îngenunchează pe iarba „ce strălucе" este de un efect zguduitor. Dacă la începutul poemului apare „muntele" ca expresie a naturii românești, în încheiere, atenția ne este atrasă de alt element — „pământul ce tresare și care-l recunoaște" — ca spațiu sacru, văzut ca o natură veșnică, într-un cuvînt „patria" cu sensul major al existenței.

Viziunea folclorică a poemului este susținută de un complex de mijloace și procedee artistice de esență populară. Din felul cum Alecsandri mînuiește lexicul pentru a obține valori expresive specifice, rezultă una din laturile măiestriei sale de poet. Cea mai izbitoare trăsătură a lexicului său este caracterul popular, nu numai prin cuvinte luate în parte (mușunoi, țărnă, secul, — fonetisme regionale, uneori arhaice), ci și din îmbinări de cuvinte cu valoare deosebită (vîntul soartei, pata fărădelegei).

Cea mai generală observație în legătură cu limba și stilul versurilor lui Alecsandri privește apropierea poetului de limba poporului, de contribuția sa la dezvoltarea caracterului național al limbii și literaturii române, apreciată sintetic de Bolintineanu în următorii termeni: „De atunci poezia se români". (S. P.).

---

[1] V. Alecsandri, *Pasteluri și legende*, Postfață și bibliografie de Mihai Drăgan, Ed. Minerva, Buc. 1987, p. 185.

[2] G. Călinescu, *Vasile Alecsandri*, Editura tineretului, p. 73.

[3] Idem, p. 69.

DE-A V-AȚI ASCUNS

de Tudor Arghezi

„Cuvintele potrivite" (1927) vin în contextul literaturii interbelice în vecinătatea unor opere de referință ale literaturii noastre: *Țara de dincolo de negură* a lui Sadoveanu (1926), *În marea trecere* (1924) de L. Blaga, *Istoria literaturii române contemporane* (1927) de E. Lovinescu, ș.a. Acest debut e semnalat ca un eveniment chiar și de aceia care-l contestă (N. Iorga, G. Bogdan-Duică, M. Dragomirescu, D. Caracostea, E. Lovinescu — la început, E. Ionescu, I. Barbu, Blaga). Elogiile vin de la un Ibrăileanu, care-l consacră în revista sa drept „singurul poet contemporan cu geniu", din partea lui Călinescu, ce-l numește „nou Eminescu", a lui Ralea sau Camil Petrescu. Avangarda noastră se poate revendica din poezia lui Arghezi și de pînă în 1927.

Întîrzierea acestui debut e motivată de scrupulozitatea poetului, de așteptarea unei maturizări care să însemne găsirea propriei identități. Învățase „a scri pe dedesubt", cum spune în *Icoane de lemn*, și-și făcuse la mănăstire această ucenicie. *Cuvinte potrivite* marchează o primă etapă a creației argheziene în care „impulsul laic și optimist se afirmă în luptă fățișă și adesea victorioasă cu impulsul sceptic și mistic" [2].

Vladimir Streinu [3] descoperă în acest volum (și nu numai) similitudini cu poezia lui Baudelaire începînd cu nivelul lexical, continuînd cu tematica și forma compozițională. Nu departe de Mallarmé prin inovație lexicală și sintactică, și contaminate climatic de poezia lui Maeterlinck, poeziile lui Arghezi au, însă, o distinctă personalitate, inconfundabilă în tărîmul limbii române.

De-a v-ați ascuns e penultima poezie a volumului *Cuvinte potrivite*, în relație cu cei trei Psalmi, rostiri ale certitudinii inexistenței lui Dumnezeu, răsturnare a raportului sacru / profan într-un „Panteism paradoxal întors“ [4]. Singur în univers, omul trăiește spaima și zădărnicia și caută să substituie golului din cer miracolul ființei create. Altfel spus, omul asimilează divinitatea, compensează absența ei, găsindu-i materializarea în vegetal și-n animal, în spiritul uman“ [5]. Viziunea lui Arghezi e una „organicistă, adînc etnică, a raiului și iadului, a Diavolului și a lui Dumnezeu, a morții“ [6]. Viziune mioritică, așa cum apare în *De-a v-ați ascuns* sau în *Așteptare* (vol. *Ritmuri*).

Liric — filozofică, *De-a v-ați ascuns* expune concepția asupra condiției omului de ființă perisabilă, dar supusă principiului înfruntării binelui și răului împăcate prin conștiința poetică. La Arghezi „pe același plan de existență și de valoare simbolică /.../ stau regnul vegetal și animal, stă viermele și omul, stă gîza și Dumnezeu. Cele două infinituri circulă între ele, se-mpletesc organic, în principiul unic al vieții“ [7].

De-a v-ați ascuns e un poem liric conceput alegoric pe antinomia viață/moarte, rezolvată în ideea jocului ce are ca substrat consubstanțialitatea cu cosmul în care se integrează toate:

„Joc de slugi și joc de stăpîni,
Joc de păsări, de flori, de cîini“ ...
„Așa e jocul, începe cu moarte“.

Titlul poeziei e emblematic. Asociind morții ideea de joc, sintagma nuanțează semnificația, excluzînd sfîrșitul sau asimilîndu-l unui început. A se ascunde privirii devine sinonim cu a dispărea un timp, a tăcea. Tragismul e atenuat de sugestia jocului, cu toate că ascunzătoarea morții nu e una vremelnică. De fapt aici e cheia poemului: sensul atribuit conceptului de infinit.

Formula adresării se asociază cu implicarea persoanei întîi, astfel că nota de subiectivism se accentuează și discursul se liricizează pe măsura atitudinii eului poetic față de tema morții.

Evenimentul mascat de ideea jocului e proiectat în viitor. Marca temporală e nuanțată, și ea, prin forma populară a

viitorului verbelor ce traduc familiaritatea adresării „o să mă joc", „o să fie", „o să ne jucăm", „o să rîd", „o să tac", „o să mă culc", „o să stau". Nu întîmplător, verbele se distribuie într-o alternanță a viitorului cu prezentul și perfectul compus. În compania verbelor toate raportările la timp prin adverbe și substantive au o notă comună: nedeterminarea:

„Nu știu cînd *o să fie asta, tată,*
Dar, hotărît, o să ne jucăm odată.
Odată, *poate, după scăpătat*". *(s.n.)*

Asocierea cu crepusculul e mai puțin o determinare temporală, cît una analogică, sugerînd stingerea. Adverbul *hotărît* e expresia iminenței morții, aceeași cu a morții ciobanului din *Miorița*. În aceeași idee a nedeterminării se înscriu alte complemente: „*Într-o zi*, piciorul va rămîne greu", „...toți se vor întoarce / *Într-o zi* acasă..." (s.n.)

Modificarea timpurilor verbale e efectul schimbării unghiului perspectivei eului. În strofa a doua, verbele trec la prezent. Se simte nevoia unei precizări asupra jocului într-un respiro dat discursului liric. Prezentul etern se acomodează unei sumare dar precise definiri:

„E joc viclean de bătrîni,
Cu copii ca voi, cu fetițe ca tine,
Joc de slugi și joc de stăpîni,
Joc de păsări, de flori, de cîini,
Și fiecare îl joacă bine".

Moartea e fenomenul universal, repetat în tot ce trăiește și viclenia ei stă nu numai în faptul că nu alege pe copii de bătrîni și în acela ce lovește neașteptat, mișeleste, dar mai cu seamă în faptul că jocul căruia ne supunem nu e, în realitate, un joc. Jocul face și desface. Cum altfel decît viclean e jocul fără întoarcere?

„Subt coviltirele lui Dumnezeu", săvîrșind actul ce întreține viața („Strînși bucuroși la masă"), omul se supune, pînă la urmă, jocului „Sfintelor Scripturi" a cărui pildă o dă Isus. Desacralizarea divinului e compensată de o sacralizare a umanului și simbolul copacului, element sinteză al naturii întregi, ancorat în terestru, presupune

regenerare, permanență, vitalitate. Copacul protector, viu și dătător de viață, devine un punct de sprijin, un principiu.

Dincolo de iubire, deci de viață,
„Într-o zi piciorul va rămîne greu,
Mîna stîngace, ochiul sleit, limba scămoasă".
„... o să rîd și o să tac,
O să mă culc la pămînt,
O să stau fără cuvînt".

„Încet ca un vînt" jocul, totuși, „începe cu moarte". Urmează absența și speranța sau iluzia reînvierii, asemeni lui Lazăr.

„Apoi o să fie o întîrziere
Și alta și pe urmă altă.
Tata nu o să mai aibă putere
Să vie pe jos, în timpul cît se cere,
Din lumea ceealaltă".

Seninătate și nu spaimă, amărăciune și revoltă, se întrevăd în atitudinea celui ce-și asumă sfîrșitul pentru că nu i se poate opune. Fără a-și putea găsi alt refugiu decît simularea jocului ce ascunde tragismul unei existențe finite, poetul-om aruncă, în final, blestemul, expresie a răzvrătirii.

„Așa este jocul (...)
Arde-l-ar focul !"

Poetul comunică, în limbajul jocului, cu copiii săi, ce refac drumul în existență al părinților. Cu maximă delicatețe și duioșie, departe de orice melodramatism în anticiparea propriei morți, poetul transmite, de fapt, o lecție aspră și răscolitoare, impresionantă prin exemplul de bărbăție ce rezidă în seninătatea expunerii nesovăitoare. Calmul se tulbură numai în final, dar tulburarea nu arată deznădejde, ci tocmai dragoste de viață. Universul cosmic e cel care perpetuează existența prin determinările lui biologice și sufletești:

„Tata s-a îngrijit de voi
V-a lăsat vite, hambare

Pășune, bordeie și oi ..."
„(...) toți se vor întoarce,
Într-o zi, acasă, la copii,
La nevasta care plînge și toarce,
La văcuțe, la mioarce"...

Tonul de duioșie părintească crește în ultima strofă, unde adresarea repetitiv-afectivă se încarcă de o tensiune pînă aici disimulată: „Puii mei, bobocii mei, copiii mei!"

Ce semnificație mai are, însă, această disimulare pentru a justifica atitudinea în fața morții? Dacă la Arghezi nu descoperi spaimă și nici îngrijorare, se poate explica printr-o anume viziune asupra infinitului, aflate în continuarea unei tendințe recunoscute, la marele poet, de a materializa abstractul. Această viziune se înrudește cu concepția omului din popor, ilustrată atît de semnificativ în „*Tinerețe fără bătrînețe și viață fără de moarte*, basmul cel mai profund filozofic românesc. Veșnicia vieții e, aici, un pericol, e ceea ce distruge și dezumanizează ființa, anulînd elementul ce dă gravitate actelor sale: moartea. La Arghezi, veșnicia se constituie ca o succedare de timpi omenește perceptibili. Dacă omul se înspăimîntă în fața infinitului *in toto*, atît cît îl poate gîndi, această spaimă se atenuează prin raportare la finitudine, prin fărîmițarea veșniciei, umanizarea ei:

„Deocamdată, feții mei frumoși,
O să lipsească tata vreo lună.
Apoi o să fie o întîrziere.
Și alta, și pe urmă altă".

Astfel, moartea nu e „Nimic prea nou și prea ciudat". E o trecere în „lumea cealaltă", o absență care presupune existența în altă parte, dureroasă numai fiindcă supune protagonistul la despărțirea de cei dragi, de casă.

Problematica majoră a poeziei lui Arghezi se conjugă cu „sentimentul cosmic al dependenței omului de univers, de forțele lui eterne și misterioase"[8].

Reordonarea universului conform unei viziuni subiective se sprijină pe o observare intuitivă, iar poezia răspunde, prin expresie și imagine spiritualizată, marilor întrebări

puse vieții. Astfel, *De-a v-ați ascuns* e „*Miorița* lui Arghezi"[9], în care „versurile calm sau exuberant euforice sau triste, sînt rodul întoarcerii privirilor spre viață"[10]. (B. O.)

---

[1] Cf. Al. Bojin, *Fenomenul arghezian. Unele orientări metodologice în studiul literaturii române*", Ed. did. și ped. 1976, p. 9—10.

[2] Mihail Petroveanu, *Tudor Arghezi poetul*, Ed. pt. lit. 1961, p. 25.

[3] *Tudor Arghezi: Cuvinte potrivite*, în *Tudor Arghezi*, Ed. Eminescu, 1971, p. 42—55.

[4] Nicolae Manolescu, *Postfață* la volumul *Poezii*, Ed. Minerva, 1971, p. 265.

[5] Pomp. Constantinescu, *Tudor Arghezi*, în *Studii și cronici literare*, Ed. Albatros, 1974, p. 162.

[6] Ibidem, p. 163.

[7] Ibidem, p. 162.

[8] Ibidem, p. 157

[9] D. Micu, *Tudor Arghezi*, Ed. Albatros, 1972, p. 44.

[10] Ibidem, p. 45.

Scanned with OKEN Scanner

DEȘTEPTAREA ROMÂNIEI
de Vasile Alecsandri

Spirit meridional sensibil, „vecinic tînăr și ferice", înzestrat cu un înalt simț al implicării în evenimentele istorice, Vasile Alecsandri devine „ressoneur-ul" măreților fapte ale secolului trecut. Tematica abordată de poet nu este numai variată, ci și complexă. Talentul său inegalabil se verifică și în modul în care autorul trece de la o temă la alta, schimbînd motivele poetice, sau felul în care alternează faptul prezent, imediat, cu cel petrecut în *illo tempore*.

Urmînd un crez romantic, Vasile Alecsandri consideră și el că istoria este marea carte de învățătură a neamului. Mîndru de un trecut glorios, poetul dorește ca și prezentul să devină la fel de înălțător pentru a se realiza concordanța generațiilor înzestrate cu vitejie și curaj.

Perioada mișcărilor revoluționare de la 1848 este una indescentă, în care scriitorii *trebuie* să-și spună cuvîntul prin îndemnul maselor la luptă pentru așezarea societății pe noi și fumoase temelii. Dintr-o asemenea pornire lăuntrică a izbucnit textul deosebit de patetic al lui Alecsandri, „Deșteptarea României".

Primul indiciu că este un text mobilizator, electrizant este titlul, care vizează întreaga țară, chiar dacă la acea dată era împărțită administrativ în cele două provincii. deea unității naționale este așadar enunțată prin dorința expresă a poetului de a reînvia vechile sentimente.

Tematica patriotică este specifică autorului care se simte, nu numai purtătorul de cuvînt al neamului, ci și un cetățean cu o înaltă conștiință civică, pentru care revoluția, unirea sînt adevărate imperative.

Deșteptarea României este un text deosebit de cunoscut și a avut o mare aderență la public. Poezia a circulat

mult în foi volante, este publicată la 24 mai 1848 în „Foaie pentru minte, inimă și literatură", iar apoi inclusă în volumul „Mărgăritărele", volum care cuprinde creațiile lui Alecsandri elaborate între anii 1852 și 1862.

Conștient de însușirea artei de a transforma omul și lumea, Alecsandri găsește ca modalitate de expresie adecvată momentului revoluționar, adresarea directă. Această modalitate îmbracă forme deosebit de variate. Se folosește frecvent pronumele personal „voi" prin corelație cu formele verbale de imperativ, toate în enunțuri exclamative sau interogative:

„Voi ce stați în adormire, voi ce stați în nemișcare,
N-auziți prin somnul vostru acel glas triumfător"

sau:

„Nu simțiți inima voastră că tresare și se bate?
Nu simțiți în peptul vostru un dor sfînt și românesc..."

De la forma de plural autorul trece la o alta, el se adresează poporului, găsind astfel un alt sinonim pentru „voi":

„Numai tu, popor române, să zaci vecinic în orbire?
Numai tu să fii nevrednic de-acest timp reformator?
Numai tu să nu iei parte la obștească înfrățire
La obștească fericire
La obștescul viitor?"

Repetițiile restrictivului „Numai tu" și a epitetului „obștesc", „obștească înfrățire", „obștească fericire", „obștescul viitor", sînt bine gîndite și au aceeași intenționalitate de a transmite ideea de unitate în luptă și în ideal. Totul converge spre unire, unitate, înfrățire, iar repetarea multor termeni accentuează ideea poetului care vrea, în primul rînd, să-și înflăcăreze compatrioții.

Evenimentul din țară este privit în context mai larg, universal. Popoarele se unesc în gîndul și speranța lor de schimbare în bine a societății. Acestui larg proces trebuie să i se ralieze toți cei care vor „un falnic viitor":

„Iată! lumea se deșteaptă din adînca-i letargie!
Libertatea-n fața lumei a aprins un mîndru soare
Ș-acum neamurile toate către dînsul aținteso"

Observăm că ideea de libertate este celălalt deziderat, nu numai al poetului, ci al poporului, sau al popoarelor. Aceasta este ținta spre care tinde și pentru care s-au jertfit eroii neamului din toate timpurile.

In manieră patetică, adresarea directă a poetului către popor, către vitejii țării, pe care îi numește „copii de România", devine în mod gradat îndemn la luptă împotriva crudei tiranii, a relelor și a „destuilor" stăpîni.

Tonul interogativ, cu nuanță expozitivă se transformă în exclamații sacadate, cu expresie directă: „La arme, viteji, la arme!"

Indemnul la luptă este asociat din nou cu cel de unire:

„Sculați, frați de-același nume, iată timpul de frăție!
Hai, copii de-același sînge! hai cu toți într-o unire.
Libertate-acum sau moarte să cătăm, să dobîndim".

Interjecțiile „hai", apelativul „copii" și verbul „să cătăm", popular, creează impresia de intimă înțelegere, comunicare între emițător și receptor. Perceperea se transformă în mobilizare, iar aceasta trebuie să ducă la acțiunea concretă, visată de poet, revoluția.

Emoționantă este modalitatea prin care Alecsandri vrea să trezească în sufletul concetățenilor dragostea de patrie. Țara este „mama" tuturor, iar pentru ea orice jertfă nu este destul de mare:

„Pas, români! lumea ne vede... Pentru-a Patriei iubire,
Pentru a mamei desrobire
Viața noastră să jertfim!"

Finalul poeziei are valoare, în același timp, de concluzie a expozeului liric, dar și de maximă, din care nu lipsește nota patetic-revoluționară:

„Fericit acel ce calcă tirania sub picioare!
Care vede-n a lui țară libertatea reînviind,
Fericit, măreț acela care sub un falnic soare
Pentru Patria sa moare,
Nemurire moștenind".

Versurile lui Alecsandri spun emoționant adevăruri viabile pentru orice moment istoric. El demonstrează poetic că libertatea și fericirea țării sînt idealurile de căpătîi ale omului. Moartea pentru țară, libertate, unire și pentru popor dobîndește măreție, și nu este un accident, ci o datorie pe care adevăratul cetățean o îndeplinește fără reținere. (L. C.)

Scanned with OKEN Scanner

DORINȚA

de Mihai Eminescu

Lirica erotică eminesciană prezintă, în ansamblu, o unitate de structură cu trăsături caracteristice bine definite. Totuși, în cadrul ei, exegeții operei poetului au distins două „faze" (Ibrăileanu) pe baza calității specifice a tonului sufletesc exprimat. Astfel, în perioada așa-numită „naturistă", ne întîmpină imaginea luminoasă a iubirii împlinite în poezii ca: „Dorința", „Făt-Frumos din tei", „Crăiasa din povești", „Lacul", „Sara pe deal", „Povestea codrului", „Floare albastră" etc.

În aceste creații, evocarea momentelor fericite se asociază cu un cadru natural sau, mai rar, rustic, într-un acord perfect cu stările sufletești ale poetului, cadru fabulos, plin de strălucire, ambianța binefăcătoare, singura în care poetul se simte nesupus vremelniciei, departe de realitatea care i-a oferit „multe dureri, puține plăceri". Aici, „în mijlocul naturii, ca o încoronare a ei, dragostea eminesciană e de o voluptate sfîșietoare, dar și cuprinsă de vrăjirile demoniei naturii înseși"[1].

Alături de „Lacul", „Floare albastră", „Sara pe deal", „Iubind în taină", poezia „Dorința" propune o imagine a iubirii posibile, proiectată într-un plan imaginar specific, reprezentînd pentru poeziile din această „fază" un prototip. În centrul lor, ca element caracteristic, „stă cunoscuta chemare eminesciană, care propune soluția lirică a prezentării erosului „în dorință" și nu „în prezență"[2]. De altfel, chemarea iubitei în mijlocul naturii e o temă romantică ce se întîlnește în literatura noastră, începînd cu Conachi în „Amorul din prietești" (Al. Piru).

În „Dorința" întîlnim chemarea în stare pură, într-un cadru alcătuit, cum vom vedea, din elemente tipic eminesciene, din care lipsesc, însă, luna, noaptea.

Publicată la 1 septembrie 1876 în revista „Convorbiri literare", „Dorința" apărea, într-o primă variantă, sub forma unei epistole adresate iubitei, caracter ce se păstrează și în forma ultimă publicată prin folosirea, în întreaga poezie, a persoanei a doua, a adresării directe.

Compozițional, poezia se structurează în trei secvențe (strofa I; strofele II, III și IV; ultimele strofe V și VI) delimitate de alternanța planurilor temporale — prezent-viitor — dar, mai ales, de dinamica desfășurării „scenariului". Aceasta, accentuată în prima parte, se diminuează treptat, încetînd în final, cuplul fiind proiectat în nemișcare, vis-somn. De asemenea, observăm o succesiune a tablourilor de natură alternînd cu scenele erotice, într-o reluare gradată a celor două teme — eros și natură — într-o împletire atît de originală la Eminescu.

Dacă în alte poezii femeia este cea care cheamă, în „Dorința" inițiativa revine eroului. Verbul la imperativ „vino", cu care începe discursul liric, cu valoare de apel, dă sensul dezvoltării întregului text. Urmează delimitarea cadrului ale cărui repere sînt „codrul" și „izvorul" — elemente eterne — adecvat scenei erotice ce urmează să se desfășoare într-o desăvîrșită intimitate: „Vino-n codru la izvorul / Care tremură pe prund / Unde prispa cea de brazde / Crengi plecate o ascund." Chemarea este asemănătoare celei din „Floare albastră" („Hai în codrul cu verdeață / Und-izvoare plîng în vale..."), structura strofelor fiind identică. În „Dorința", însă, prin densitatea mare a substantivelor în strofă (codru, izvorul, prispa, brazda, crengile) ce copleșesc evident verbele (tremură, ascund), prin predominarea formelor de singular articulate ale substantivelor, cadrul este mai restrîns, devine un loc unic, familiar. Se realizează astfel o închidere ocrotitoare în jurul cuplului (... prispa cea de brazde / Crengi plecate o ascund) retras într-un loc tainic al iubirii, al visării, atît de dorit de îndrăgostiți. De altfel, dorința de izolare devine explicită în continuare în versul: „Vom fi singuri-singurei", și prin

repetarea epitetului, spre final, „singuratice izvoare", definind o trăsătură esențială a sufletului eminescian: solitudinea.

În secvența următoare, alcătuită din scurte momente succesive ce descriu întîlnirea și îmbrățișarea celor doi, planul temporal se schimbă. Verbele sînt la conjunctiv sau la viitor indicativ („să alergi", „să cazi", „să desprind", „să ridic" sau „ședea-vei", „vom fi", „or să cadă") contrastînd cu prezentul din prima strofă, realizîndu-se astfel un transfer dintr-un prezent ce deținea cadrul real al așteptării, într-un timp al dorinței, al posibilului în care fantezia îndrăgostitului așază întîlnirea dorită.

Începutul acestei părți stă sub semnul nerăbdării, marcat prin mulțimea verbelor: „Și în brațele-mi întinse / Să alergi, pe piept să-mi cazi / Să-ți desprind din creștet vălul, / Să-l ridic de pe obraz".

Remarcăm aici motivul „vălului" redînd nevoia unei experiențe unice a iubirii „dureros de dulce". Gestul poetului devine ceremonial, chemare înaltă; „este o certitudine a existenței însăși în aspirația sa mai înaltă: împlinirea într-o iubire ce avea să dăinuie o veșnicie, în viață și în moarte."[3]

Strofa următoare (a III-a) aduce motivul florilor de tei ce cad „înfiorate" în părul iubitei. Personificarea, abia schițată în prima secvență (... izvorul / Care tremură pe prund) devine evidentă, epitetul „înfiorate" imprimînd imaginii poetice un caracter tensionat. El sugerează o mișcare mai amplă, așezarea însăși devine mai caldă, mai vie, mai mîngîietoare. Se transferă, astfel, asupra unui element al naturii ceva din emoția îndrăgostitului, din puritatea și sfințenia dragostei, anunțînd tema fundamentală din secvența finală: contopirea erosului cu natura. Mireasma teiului, element magic ce revine obsedant în poezia lui Eminescu, „născînd și ocrotind stările de melancolie suavă, de somnolență (...) și scufundare în moarte", însoțește aici „solitudinea erosului sălbatic."[4]

Descrierea iubitei, amintind de idealul frumuseții fizice feminine eminescian, preluat, parcă, din basmele populare, este concisă, realizată prin imagini picturale într-un singur vers: „Fruntea albă-n părul galben", dominată de dinamismul întregii părți.

Partea finală, alcătuită din două strofe, continuă să deruleze firul dorinței în același plan temporal viitor. În aparență cadrul natural e același: izvoare, codru, flori de tei, dar determinările personificatoare: „singuratice izvoare", „blînda batere de vînt", „codrul bătut de gînduri" realizează o proiecție a reflexivității poetului asupra unei naturi în care izvoarele cîntă („îngîna-ne-vor cu-n cînt"), codrul produce armonii adormitoare. Motivul muzical, abia schițat în prima parte, înlocuit de cel vizual în a doua secvență, domină acum, susținut de o anumită selecție a cuvintelor: epitetul „blînda", metafora „armonia", personificarea „îngîna-ne-vor" etc., în care jocul consoanelor și al vocalelor, împletirea rimelor masculine cu cele feminine creează o armonie unică în poezia românească.

Cîteva verbe ce apar frecvent și în alte creații eminesciene exprimă aici atitudini lirice esențiale ale poetului: „Vom visa un vis ferice" redă starea de reverie preferată celei de luciditate și văzută ca singura cale de a atinge fericirea visată; „îngîna-ne-vor" sugerează acordul perfect între sufletul poetului și natură, „ca adormind" să reflecte dorința abstragerii din realitate. Prezența pronumelui personal „noi" inclusă în forma verbelor redă acel „colectiv dual frecvent în lirica lui Eminescu" și care „face din el un poet al dragostei fericite, împăcate". (T. Vianu)

Prins în mreaja elementelor, fascinat de mișcarea lor ritmică, de murmurul apelor, de căderea lentă a florilor de tei „rînduri-rînduri", de „blînda batere de vînt", „sufletul se înmoaie, cade pradă magiei care îl pătrunde cu înveninarea amețitoare a naturii și înveninarea amară a erosului".[5]

Armonia cuplului intră în rezonanță cu cea a naturii, dorind să prelungească dincolo de viață beatitudinea iubirii, singura cale spre eternitate. Integrarea în ritmurile cosmice se face prin „somn", purtător al „visului".

Valențele somnului eminescian sînt multiple (vezi „Sonetul I", „Se bate miezul nopții", „Mai am un singur dor", „O, mamă..." etc.), somnul fiind „o activitate elementară a sufletului romanticilor, în care corpul și spiritul trăiesc în crepusculul unității lor prime, natura respiritualizîndu-se și spiritul dobîndind organicitatea dintîi a cosmosului".[6]

Anacolutul din ultima strofă amplifică efectele „sugerînd întîlnirea celor două suflete într-o totalitate extinsă la întreaga natură“[7].

În „Dorința“ (ca și în „Povestea codrului“) alunecarea din extazul erotic în somn, ca o sugestie a prelungirii iubirii în moarte prin contopirea cu natura, dă finalului poeziei un ușor accent mioritic. Troienirea florilor de tei care „or să cadă rînduri-rînduri“ asupra cuplului devine astfel un ritual de înmormîntare, modificînd semnificația vitalist-erotică a florilor ce cădeau „înfiorate“ în părul iubitei. Somnul și visul „vor mijloci trecerea din viață într-o moarte care și-a pierdut dramatismul, întrucît ea va fi, de aici înainte, conservatoarea stării de iubire, prelungind-o la nesfîrșit“[8].

Natura, invadată de Eros, e cea care poate să medieze „marea trecere“.

Poezia stă, astfel, sub semnul unei deschideri treptate de la concret la abstract, de la un prezent al realului la o proiecție în viitorul dorinței, pentru a depăși, în final, limita existenței prelungind în eternitate starea de fericire dobîndită.

Prin complexitatea sentimentelor comunicate firesc, prin imagini poetice de o mare simplitate, prin muzicalitatea gravă a versurilor, poezia „Dorința“ rămîne una din cele mai reprezentative creații pentru lirica erotică eminesciană, pentru deplina maturizare a artei poetului. (M.A.)

---

[1] Negoițescu, I., *Poezia lui Eminescu*, Buc., EPL, 1968, pag. 206.

[2] Tudorică Al., *Mihai Eminescu: Dorința*, în „Limbă și literatură“, nr. 3, 1969, pag. 367.

[3] Vâjiac E., *Motivul vălului în poezia lui Mihai Eminescu*, în „Limbă și literatură“, nr. 2, 1986, pag. 196.

[4] Negoițescu I., Op. cit., pag. 210.

[5] Idem, pag. 206.

[6] Ibidem, pag. 34.

[7] Dumitrescu-Bușulenga, Zoe, *Eminescu — creație și cultură*, Buc., Edit. „Eminescu“, 1976, pag. 163.

[8] Tudorică Al., Op. cit., pag. 370.

Scanned with OKEN Scanner

DUMBRAVA ROȘIE

de Vasile Alecsandri

În studiul „Poeți și critici" Titu Maiorescu l-a consacrat pe V. Alecsandri, în viață fiind, pentru totalitatea „acțiunii sale literare", ctitor pretutindeni în literatura română a secolului al XIX-lea, a cărui cronică vie a fost. Conștiințe-martor ale epocii devenită „a lui Alecsandri" apreciază unanim valoarea acestei personalități care, alături de M. Kogălniceanu, N. Bălcescu, Al. I. Cuza etc., se constituie în pleiada fondatorilor României moderne, ai culturii și literaturii noastre circumscrise aceluiași stadiu.

În spiritul „Introducției" la „Dacia literară", împletind ingenios filonul istoric cu cel folcloric, V. Alecsandri creează suita „Legendelor", urmînd admirabilului volum de „Pasteluri". G. Călinescu arată că „Legendele" „înseamnă o etapă hotărîtoare în poezia română".

Cele mai multe legende de inspirație istorică și folclorică precum: „Dumbrava Roșie", „Răzbunarea lui Statu Palmă", „Legenda rîndunicăi", „Dan, căpitan de plai" etc. dovedesc elasticitatea cu care se adaptează V. Alecsandri de la o sursă de inspirație la alta, de la un gen literar la altul, de la o specie la alta, recunoscut fiind ca un scriitor total al secolului său.

La 19 febr. 1872, Alecsandri îi scrie lui Iacob Negruzzi, de la Mircești: „Aș dori să mă reped pentru o zi la Iași ca să vă citesc un mic poem, „Dumbrava Roșie", pe care l-am scris în zilele acestea". Opera vede lumina tiparului în „Convorbiri literare", nr. 2, la 1 mai 1872, apare apoi în broșură — „Dumbrava Roșie (1497), poem istoric", Iași, 1872, apoi în ediția din 1875 a volumului III de opere.

Tema legendei „Dumbrava Roșie" este evocarea unui moment din istoria națională a Moldovei, de la sfîrșitul secolului al XV-lea. Punctul de plecare al celor relatate în

acest poem istoric este învoirea făcută de regele Albert al Poloniei cu regele Ungariei și ducele Lituaniei de a supune Moldova lui Ștefan cel Mare. Expediția s-a sfîrșit cu dezastrul invadatorilor.

Compozițional, această operă este alcătuită din opt tablouri, structurate pe antiteza romantică.

Primul tablou, „Visul lui Albert", dezvăluie în craiul leșesc un megaloman, ca toți cuceritorii de-a lungul istoriei, un demnitar infatuat, doritor de expansiune cu orice preț. Limbajul se adaptează intenției poetului de a pune în evidență visurile deșarte ale cuceritorului. El „făcut-au un vis mare / Un vis de năvălire, de-nvingeri glorioase!" Albert întruchipează starea de delir provocată de setea de putere. Dar semne rău prevestitoare plutesc în preajma taberei leșești:

Cel de al doilea tablou, „Țara în picioare", reliefează starea de spirit a poporului cuprins de panică. Se împletesc imaginile vizuale și auditive în sugerarea unui spectacol sumbru oferit de retragerea populației din calea năvălitorilor: „bătrîni cu fruntea goală", „femei cu prunci în brațe", „copile spăimîntate" și „flăcăuași în fugă", „...Pe jos, pe cai, în grabă toți părăsindu-și satul, / Fugind cu vaiet, lacrimi, căci i-au ajuns păcatul, / Se duc pribegi și palizi să caute adăpostiri / În fund de codri,-n peșteri, în sîn de mănăstiri". În acest tablou impresionează aglomerarea de nume proprii și toponime, sugestive prin încărcătura de arhaicitate și aerul folcloric: „Coman de la Comana", „Balaur de la Galu, Ciolpan din Pipirig", Velcea „din Hîrtoape cu Purice-Movilă / Și cu Roman pribeagul", „Scheianul și Mircescul, vecini de pe Siret", „Zimbrul din Mircești", „Bătrînul Matei Cîrjă". „Bogdan, domnescul fiu", „Tăutu cu mintea coaptă", „Costea cu ochi semeț", „Trotușan", „Boldur".

Vecină cu grotescul este imaginea invadatorilor în cel de al treilea moment, „Tabăra leșească", în care se sărbătorește viitoarea victorie: „Un zgomot lung se-nalță din culmea luminată, / Unindu-se în aer cu tunete cerești. / E zgomotul urgiei!... Iar zarea depărtată / Roșește-n foc de codri, și sate românești". În fruntea mesei de petrecere stă însuși Albert „ca un soare", trădîndu-și orgoliul și siguranța de sine, alimentate grosolan de lingușitori.

Prin antiteză, cea de a patra secvență a poemului, „Tabăra română", pune în relief modestia, calmul, stăpînirea de sine, îngrijorarea, tristețea chiar a oastei române aflată sub ocrotirea tinerei păduri de ulmi și de stejari: „Ici, colo, prin poiene, stau pîlcuri de oșteni: / Arcași de la Soroca, năprasnici orheieni, / Aprozi, copii din casă, curteni și lefecii, / Toți, oameni tari de vînă și oțeliți în foc, / Deprinși a-și trăi traiul în timpi de voinicii / Și-a da mîna cu moartea fără-a mișca din loc." În fruntea vitejilor oșteni ai Moldovei se află însuși strălucitul voievod a cărui dimensiune legendară se desprinde din proiecția lui folclorică: „Ștefan, Ștefan, domn cel mare, / Seamăn pe lume nu are / Decît numai mîndrul soare! // Din Suceava cînd el sare, / Pune peptul la hotare / Ca un zid de apărare". Versurile citate sînt de fapt o anticipare a portretului lui Ștefan din cel de al cincilea tablou intitulat cu însuși numele domnului, prezentat, în continuare, într-o aureolă romantică în strînsă legătură cu natura și bucurîndu-se de respectul și admirația fără margini a supușilor săi.

Cel de al șaselea moment, „Asaltul", ne face martorii unei scene dinamice, a iureșului luptei în care moldovenii își arată vitejia, spiritul de jertfă izvorîte dintr-un cald patriotism: „Deodată Ștefan ridică steagul, dînd semn l-a lui armată". / „Ura!... trei pîlcuri dese de cei mai buni arcași, / Plecînd pe cîmp se-nșiră în grupe de hărțași. / Voinicii merg în fugă spre lagăr, îndrăzneți / Din arcele lor nalte trăgînd mii de săgeți / Ce vîjîie-n desimea scadroanelor leșești / Și prind răsad de moarte în pepturi omenești". După o luptă crîncenă, armata năvălitoare, decimată, este pusă pe fugă: „Perd cumpătul, perd capul, zvîrl armele-n văzduh, / Dau dosul și fug iute, goniți de-al spaimei duh".

Secvența în care este evocată lupta în amploarea sa e a șaptea, chiar astfel intitulată „Lupta". Aici se împletește stilul direct cu stilul indirect. O impresie deosebită lasă aglomerarea de verbe, exclamațiile, metaforele, cu ajutorul cărora se pun în evidență profunzimi sufletești: „Fug leșii, fug cruciații și fuge însuși craiul! / Îi duce domnul Ștefan cum duce vîntul paiul; / Iar tabăra leșească un lung pustiu rămîne / Sub apriga furtună a cetelor române!"

Ultimul tablou, „Aratul", prezintă pe de o parte starea de spirit din ceea ce a mai rămas din „armata glorioasă" iar pe de altă parte măsura exemplară a lui Ștefan față de toți aceia care ar mai îndrăzni să ne calce hotarele, așa cum a făcut craiul polon Albert.

Pădurea de stejari amintește pînă astăzi de victoria măriei-sale Ștefan și a armatei sale asupra lacomilor călcători de moșie: „Așa scrie românul a sale fapte mari, / Cu feru-n brazdă neagră!... Românul astăzi are / Pămîntul său drept carte și pluguri cărturari. / Aici pe unde astăzi e numai cîmp, otavă, / Umbri-se-vor urmașii sub Roșia-Dumbravă".

Cu totul proeminentă este figura lui Ștefan cel Mare crescînd de sub pana inspirată a lui Alecsandri. Personalitatea ilustrului voievod stîrnise pe drept cuvînt interesul scriitorilor generației pașoptiste prin înalta exemplaritate a faptelor sale într-o domnie îndelungată, în care Moldova cunoscuse o înflorire fără precedent atît din punct de vedere material cît și spiritual. După ce în tabloul al patrulea poetul pune în lumină dimensiunile domnului pornind de la versurile populare, în partea a cincea imaginea lui este prezentată în manieră legendară. Proiectat pe fundalul pădurii ocrotitoare, Ștefan pare a se înălța din însuși pămîntul care, acum solidar cu el, îi dă puteri ca mitologica Gea fiului ei Anteu. Din coliba făcută din ramuri de stejar, el se arată mulțimii-„n admirare", timp în care „Toți îi zic: E Ștefan! Ștefan! Dar Ștefan e cel Mare!" Repetarea numelui propriu însoțit de supranumele cu care istoria l-a reținut pentru totdeauna îi dă figurii sale contururi fantastice, de uriaș. Superlativul absolut „bărbat între bărbați", comparația „Ca muntele Ceahlău prin munții din Carpați", îl detașează net pe Ștefan de cuceritor și-l individualizează puternic între personalitățile naționale. În cadență de odă sînt omagiate în continuare însușirile alese ale Mușatinului: conștiința datoriei împlinite față de neamul pe care l-a slujit cu credință, mîndria de a fi conducătorul Moldovei, faima de învingător, aureola de „ales" permanenta tinerețe sufletească: „Ani și fapte Ștefan nu simte-a lor povară, / Căci dragostea moșiei, ca sfîntă primăvară, / În sînu-i înflorește și îl întinerește / Pentru salvarea țării, cînd țara pătimește".

V. Alecsandri îl slăvește pe Ștefan pentru că numele său s-a încrustat adînc în secolul pe care l-a dominat. Ordonate

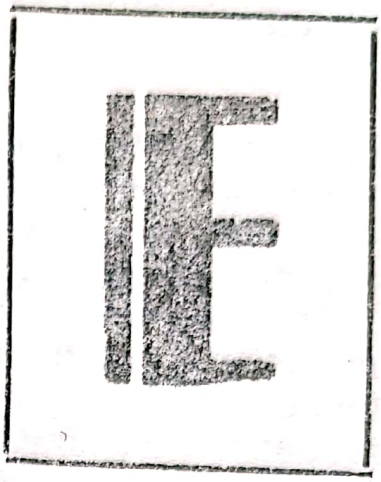
într-un crescendo patetic, versurile primesc un relief puternic, comunicînd parcă adevăruri de neclintit: „Ființă de-o natură gigantică, divină / El e de-acei la care istoria se-nchină / De-acei carii prin lume, sub pașii lor, cît merg, / Las' urme uriește ce-n veci nu se mai șterg". Conștient de răul care amenința permanent țara, Ștefan li se adresează oștenilor în cuvinte din care reiese grija lui pentru menținerea neatîrnării Moldovei mereu rîvnită de „Trufași cu toți, săl-batici, lacomi, vicleni și orbi", asemeni unui „cîrd de corbi"; dar dorința de libertate a fost mai presus de deșertul vis al veneticilor cuceritori, pentru că „n-a vrut Dumnezeu / N-a vrut Moldova, țara viteză, n-am vrut eu!". Ștefan se caracterizează prin chiar cuvintele lui înflăcărate cu care-și îmbărbătează oștenii numindu-i „pardoși de Lipneț", „vultani din Războieni", „zimbrii fioroși din codrii Racovii, aprigi zmei / Din Soci, din Catlabuga, din Baia, de la Schei". Aglomerarea de toponime cu rezonanță istorică sporește aura eroică a lui Ștefan. Adresîndu-li-se eroilor mobilizați la luptă astfel: „Români din toată țara, boieri, vechi căpitani, / Voi toți ai mei tovarăși de patruzeci de ani", Ștefan cel Mare face apel, cu o solemnitate testamentară în cuvinte, la datoria de a apăra țara de cotropitori: „Cît vor călca dușmanii în țara de români / Ei robi vor fi în țară, dar vecinic nu stăpîni! / Decît Moldova-n lanțuri, mai bine ștearsă fie! / Decît o viață moartă, mai bine-o moarte vie!". Asemeni unei forțe a naturii descătușată a cataclism, purtînd în mînă buzduganul domnesc, deasupra-i cu steagul amenințînd furtuna / Cu bourul, cu steaua, cu soarele și luna", Ștefan își conduce oamenii spre asalt. Aprig în pedeapsa închipuită, după înfrîngerea leșilor, domnul „cu fruntea în sudoare", „Asistă pe-un cal negru, sub un stejar frunzos" la scena în care prizonierii în juguri își sapă propriul mormînt în pămîntul la care s-au lăcomit, lăsînd în final, ca pe un memento, pentru viitorime fapta exemplară.

Ca și Mihai Viteazul, Ștefan cel Mare a slujit drept model pentru generația pașoptistă animată de măreție idealuri în lupta de eliberare de sub multiseculatul jug otoman și pentru independență. Dragostea de țară, iubirea de oameni, eroismul exemplar, vitejia, spiritul de jertfă își găsesc în Ștefan cel Mare, așa cum este evocat de V.

Scanned with OKEN Scanner

Alecsandri, cea mai strălucită întruchipare. Mihai Eminescu reținea în poemul „Epigonii", ca proeminentă, inspirația din istorie, Alecsandri reconstituind „în dulci icoane a istoriei minune", vremea lui Ștefan cel Mare, „zimbru sombru și regal", oferind posterității pilda unui voievod patriot, care în îndelungata-i domnie n-a cunoscut un alt ideal decît acela al independenței Moldovei. (C. B.)

Scanned with OKEN Scanner



EPIGONII

de Mihai Eminescu

În manuscrisul 12254 f. 18 citim următoarele cuvinte: „Dumnezeul geniului m-a sorbit din popor, cum soarele soarbe un nour de aur din marea de amar". Înțelegînd că s-a născut în neamul nostru spre a înfăptui o misiune, Mihai Eminescu arată că rostul poetului este să deștepte spiritul neamului: „Poeții, filozofii unei națiuni luminate presupun în cîntece și cuget înălțimile cerului și le comunică națiunilor respective"[1].

Imaginea poetului ca agent al progresului social și politic este o concepție romantică, întîlnită în scrierile culturii europene. V. Hugo, în studiul Shakespeare, arată că „artă pentru artă este ceva frumos, dar artă pentru progres este și mai frumos", iar Carlyle, în lucrarea Eroii, vorbind de eroul ca om de litere, socotește că „Vates înseamnă Profet și Poet"[2].

Cunoscînd, ca nimeni altul, gîndirea poetică și filozofică universală, din spațiul ei străvechi și pînă în timpurile moderne, M. Eminescu a pledat în scrisul său pentru ideea că arta nu este doar creatoare de frumos, ci ea, prin valorile morale și estetice, își asumă o anume funcție socială.

Se știe că începuturile creației poetice eminesciene se revendică, prin concepție, tematică și chiar prin univers imagistic, din lirica pașoptistă. Asimilînd formulele romantismului românesc din creația literară a lui Alecsandri, Mureșanu, Bolintineanu, Alexandrescu și E. Rădulescu, Eminescu creează „prima ipostază fundamentală a unei mitologii poetice... care are ca principal articol de crez idealul mesianic al poeticii pașoptiste. A doua întrupare mitică a Poeziei va descoperi Eminescu în Andrei Mureșanu... Reconstituind acest model al universului, Eminescu pătrunde pînă la articulațiile de profunzime ale viziunii poetice a înaintașilor, pe care și-o asumă astfel în sensurile ei originare și nu o perpetuează doar prin termenii ei convenționali“[3]. Celebrarea entuziastă a poeziei pașoptiste, văzută ca izvor și argument al unui adevărat manifest poetic, se exprimă în formule metaforice în poezia *Epigonii*. Apărută în revista Convorbiri literare din 15 august 1870, împreună cu poeziile: Veneră și Madonă; Mortua est, poezia se înscrie în tradiția inaugurată de Testamentul lui Ienăchiță Văcărescu, fiind o *ars poetica* și o expresie a mesianismului eminescian.

Exegeza eminesciană exprimă adevărul unanim că izvorul principal pentru elaborarea concepției poetice în poezia Epigonii îl constituie Lepturariul lui Aron Pumnul. În cartea profesorului său de la Cernăuți, Eminescu va găsi primele informații despre predecesorii săi. El își va însuși, conștient, părerile lui Aron Pumnul, chiar dacă uneori ele exagerau în lauda „scripturilor române“. De altfel, Eminescu va lua apărarea dascălului său împotriva denigratorilor și va scrie în articolul „O scriere critică“: „Dacă Lepturariul a exagerat în laude asupra unor oameni ce nu mai sunt, cel puțin aceia, mulți din ei, au fost pionieri perseverenți ai naționalității și ai românismului... care însă de nu erau genii erau cel puțin oameni de o erudițiune vastă, așa precum nu există în capetele junilor noștri dandy“[4].

În spiritul patriotismului fierbinte ce străbate cartea lui Aron Pumnul, originar din Cuciulata Făgărașului, Eminescu notează în scrisoarea către Iacob Negruzzi, care avea să însoțească poezia Epigonii la redacția Convorbirilor literare: „Dacă în Epigonii veți vedea laude pentru poeți ca Bolliac, Mureșan, Eliade — acelea nu sînt pentru meritul

intern al lucrărilor lor, ci numai pentru că într-adevăr te mișcă acea naivitate sinceră cu care lucrau ei. Poate ca Epigonii să fie rău scrisă. Ideea fundamentală e comparațiunea dintre lucrarea încrezută și naivă a predecesorilor noștri și lucrarea noastră trezită, rece. Predecesorii noștri credeau în ceea ce scriau, cum Shakespeare credea în fantomele sale, îndată ce conștiința vede că imaginile nu sînt decît un joc, atunci, după părerea mea, se naște neîncrederea sceptică în propriile sale creațiuni. Comparațiunea din poezia mea cade în defavoarea generațiunii noi și cred cu drept“ [5].

Titlul poeziei, de altfel, exprimă sensul ideilor din scrisoare. Epigon înseamnă, cum se știe, urmaș nedemn al unui înaintaș ilustru. Cu acest înțeles l-a folosit Carl Immermann în romanul Die Epigonen.

Chiar dacă Titu Maiorescu și Iacob Negruzzi n-au îmbrățișat, în toate situațiile, părerile lui Eminescu despre literatura pașoptistă, au publicat poezia Epigonii în fruntea revistei Convorbiri literare, pentru „frumusețea versurilor și originalitatea cugetării“ (cum scrie Iacob Negruzzi). Socotind că Eminescu este „cu totul deosebit în felul său, om al timpului modern, deocamdată blazat în cuget, iubitor de antiteze cam exagerate“, mentorul Junimii — Titu Maiorescu — intuiește de acum geniul eminescian, situîndu-l, cu precauție, „îndată după Alecsandri, poet în toată puterea cuvîntului“.

Din punct de vedere compozițional poezia *Epigonii* se constituie ca unitate a contrariilor, bazată fiind pe antiteza romantică a planurilor, văzute din perspectivă istorică, spirituală și afectivă. Romantic activ și protestatar, Eminescu așază, în contrast tranșant, trecutul cu prezentul — „zilele de aur a scripturilor române“ cu „privirea scrutătoare ce nimica nu visează“. În plan spiritual contrastul vizează credința în ideal și caracterul vizionar din creația înaintașilor, opuse analizei reci și sceptice din opera poeților contemporani. Din punct de vedere afectiv, prima parte este o adevărată odă închinată înaintașilor, care credeau în menirea lor socială și istorică; iar partea a doua este o satiră adresată poeților contemporani, a căror artă este lipsită de marile elanuri creatoare, de credința în misiunea estetică și morală a artei. Poezia *Epigonii* este, de fapt, o

amplă meditație asupra rostului artei și a poetului. Definind poezia printr-o suită de metafore, („... Înger palid cu priviri curate, / Voluptos joc cu icoane și cu glasuri tremurate, / Strai de purpură și aur peste țărîna cea grea"), poetul se referă la procesul de creație artistică prin care realitatea este transfigurată în imagini sensibile, de natură să înnobileze mintea și sufletul. Conceptul despre poezie materializează abstracțiunile prin metafore cu valoare de simbol, care conferă noțiunii haină solemnă, ce ține de domeniul sacrului. În această categorie a sublimului se înscrie imaginea retrospectivă și sintetizatoare asupra „zilelor de aur a scripturilor române" din prima strofă. Sentimentul de admirație față de „lucrarea" înaintașilor, concretizat în comparație, ca primă treaptă a metaforei, urmată de epitetul dublu („Mă cufund ca într-o mare de visări dulci și senine"), este susținut prin calitatea esențială a literaturii predecesorilor de a fi o sinteză între cugetare și simțire, între realitate și fantezie, între conținut și formă („Cu izvoare ale gîndirii și cu rîuri de cîntări"). Poezia ca idee și ca formă este în concepția lui Eminescu fantezie și reflexiune, ce trăiește numai prin armonia cuvîntului și a expresiei. În acest sens este edificator versul ce deschide strofa a doua, avînd valoarea unei sintagme: „Văd poeți ce-au scris o limbă ca un fagure de miere". Abordînd gradația ca principiu compozițional, poetul ilustrează concepția sa despre poezie cu nume ilustre din literatura română modernă, acordînd spațiu poetic în funcție de criteriul valoric și afectiv. Evocarea trecutului literar se face prin metafore care rezumă trăsăturile operei, sau ale autorului („Cichindeal gură de aur, Mumulean glas cu durere / Prale firea cea întoarsă. Daniil cel trist și mic"), prin trimitere directă la titlul operei reprezentative, sau la originalitatea imaginii poetice („Văcărescu cîntînd dulce a iubirii primăvară, / Liră de argint, Sihleanu — Donici cuib de-nțelepciune"). Autoritatea artistică a generației pașoptiste asupra lui Eminescu se exprimă în poezia Epigonii nu numai prin spațiul larg afectat operei lui Eliade Rădulescu, C. Negruzzi, A. Mureșanu, G. Alexandrescu, D. Bolintineanu și mai ales V. Alecsandri, ci și prin viziunea de proporții mitice în care sînt tratați scriitorii.

Scanned with OKEN Scanner

Spectacolul prezentului poetic este conceput de poet în maniera unui aspru rechizitoriu. Contemporanii poetului sînt evocați într-o viziune satirică, în care tonalitatea e sarcastică și amară. Poetul nu individualizează, ci creează imaginea unui grup, a unui portret general compus din felii de determinări negative. Tonul vehement este susținut de mișcarea abruptă a frazei, formată din propoziții scurte și uneori eliptice de predicat, din interogații retorice și repetiții: „Iară noi? noi, epigonii?... Simțiri reci, harfe zdrobite, / Mici de zile, mari de patimi, inimi bătrîne, urîte, / Măști rîzînde, puse bine pe-un caracter inimic". Prin epitetul apreciativ ales din sfera semantică a grupului nominal cu valoare de invectivă și prin tehnica antinomiei poetul dă glas disprețului său profund față de scepticismul epigonilor. Dacă în prima parte versul se desfășoară într-o respirație largă și în totalitate luminoasă, susținută și de parfumul arhaic al vocabularului (rumpe, scripturi, colb, nenturnată), în partea a doua a poemului lexicul are valențele unei invective, iar versul se întrerupe brusc. („Noi cîrpim cerul cu stele, noi mînjim marea cu valuri"). Antiteza pronumelui personal noi-voi, alături de nucleele din versuri, așezate permanent în contrast potențează disprețul poetului și condamnă ipocrizia, superficialitatea și demagogia contemporanilor. Definind momentul 1870 un regres față de trecut, Eminescu susține că poeții contemporani lui sînt victime ale unui scepticism fără leac, fiind condamnați să rămînă definitiv într-un orizont îngust.

Poezia Epigonii este expresia unei atitudini și a unei concepții înalte despre rostul poeziei și despre misiunea poetului, insinuînd, de fapt, portretul spiritual al artistului autentic. Eminescu distinge și aici poezia adevărată de poezia născută din jocul de a imagina, recomandînd întoarcerea la sinceritatea plină de credință a predecesorilor. În concepția lui Eminescu arta reflectă adevărul vieții și are misiune modelatoare („Ce făceați valul să cînte, ce puneați steaua să zboare, / Ce creați o altă lume pe-astă lume de noroi").

Credința în idealul estetic, alături de profunzimea gîndirii și simțirii poetice, de sinceritatea și frumusețea expresiei sînt atribute esențiale ale poeziei adevărate („Voi pierduți în gîn-

Scanned with OKEN Scanner

duri sînte, convorbeați cu idealuri, / ... Voi urmați cu repejune cugetările regine / ... Sufletul vostru: un înger, inima voastră: o liră").

A fi vizionar și a lumina calea celor ce vin din urmă constituie trăsătura definitorie a poetului autentic. În acest sens este edificatoare imaginea poetului-profet Andrei Mureșanu „Preot deșteptării noastre, semnelor vremii profet"). Înțelegem că adevărata literatură nu poate fi decît expresia artistică a specificului național. În acest sens Mihai Eminescu își argumentează concepția sa despre poezie cu modele de opere și scriitori din literatura pașoptistă, care au evocat trecutul eroic al neamului nostru, care au cîntat natura patriei noastre și s-au adăpat cu pioșenie la izvorul de înțelpciune și de trăire estetică înaltă din creația populară românească. Din această perspectivă este proiectată imaginea lui Anton Pann și mai ales a lui Vasile Alecsandri („El revoacă-n dulci icoane a istoriei minune, / Vremea lui Ștefan cel Mare, zimbrul sombru și regal").

Statornica tendință a poetului pentru exprimarea adevărului și pentru căutarea perfecțiunii în artă reprezintă pentru Eminescu nota ce definește originalitatea operei de artă.

Concepția despre poezie și despre rolul poetului a fost exprimată de M. Eminescu și în alte poezii (Criticilor mei, Scrisoarea II, Icoană și privaz, De vorbiți mă fac că n-aud, etc.), dar în *Epigonii*, reconstituind dimensiunile mitice ale vîrstelor poeziei, arată că arta este un mod de comunicare a ființei umane cu spiritul absolut, căci „Numai Poetul ca păsări ce zboară, / Deasupra valurilor /, Trece peste nemărginirea timpului". (I.I.)

---

[1] D. Murărașu, *Mihai Eminescu, Viața și opera*, Editura Eminescu, București, 1983, p. 302.

[2] Op. cit., p. 303.

[3] Petrescu Ioana Em., *Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică*, în Mihai Eminescu, Structurile operei, Editura Eminescu, București, 1985, p. 123 și 135.

[4] D. Murărașu, *Comentarii eminesciene*, Editura pentru literatură București, 1967, p. 45.

[5] Op. cit., p. 43—44.

EU NU STRIVESC COROLA DE MINUNI A LUMII

de Lucian Blaga

Trimis „în lumină“ ca poet filozof, Lucian Blaga se anunță cu o extraordinară putere de fascinație, drept unul dintre liricii veacului nostru.

Volumul de debut din 1919, „Poemele luminii“, îl consacră pe Lucian Blaga ca pe o nouă izbîndă a liricii românești, după „poetul nepereche“, cu care are vădite afinități. Marele istoric al vremii, Constantin Daicoviciu, atrăgea atenția opiniei publice asupra faptului că „Odată cu Lucian Blaga, nu ne mai este îngăduit să vedem în Eminescu singurul mare poet gînditor român“. Meritul lui Blaga este cu atît mai mare, cu cît suita de versuri din „Poemele luminii“ și volumul de aforisme „Pietre pentru templul meu“ apăreau după o perioadă istorică de mari frămîntări pe plan național și internațional. Evenimentul editorial s-a produs nu fără oarecare ezitare din partea viitorului poet și gînditor. Însuși mărturisea în proza autobiografică „Hronicul și cîntecul vîrstelor“: Față de atmosfera generală de entuziasm, ce înconjura ca o luminoasă aură împlinirea visului de unire națională, avem modestia de a recunoaște că „poezia“ și „cugetările“ mele nu aduceau nimic, dar absolut nimic, în legătură cu realitățile istorice palpabile sau în legătură cu izbînzile concrete ale destinului nostru politic, la care luam parte totuși, cu toată căldura și puritatea tinereții. Poeziile și cugetările mele ar fi putut deci să pară cu totul străine de aspirațiile inerente peisajului nostru spiritual. De aici șovăirea să le dau sau nu tiparului. Lumina și taina se instaurează dintru început ca semne particulare ale lui Blaga. Distinsul filozof român, S. Pușcariu întîmpină

cu o emoționantă vibrație lăuntrică piesele lirice alcătuind „Poemele luminii": „Poeziile trimise sînt frumoase și autorul lor e un talent cu scînteie divină. Unele din ele sînt adevărate comori... Natura ce-o privește deșteaptă în acest creier disciplinat de gîndire filozofică, idei atît de originale iar dragostea deșteaptă în inima sa capabilă de sentimente pline de pasiune note atît de personale". Iar N. Iorga în articolul „Rînduri pentru un tînăr" din „Neamul românesc", saluta cu entuziasm „Poemele luminii", venite ca un „dar pe care Ardealul îl face României în ziua Marii Uniri."

Ceea ce-l uimește pe cititorul pasionat de poezie, deschizînd acest volum, este siguranța cu care L. Blaga desfășoară spectacolul de idei într-un limbaj plastic, guvernat sobru de metaforă. Ca poet gînditor, Blaga, care cunoștea încă din clasa a șasea de liceu toate sistemele filozofice, îmbogățite ulterior prin contactul cu doctrinele filozofice ale Apusului, la-ndemînă fiindu-i: Schopenhauer, Höffding, Bergson, Schelling, Nietzsche, Spengler, Dilthey etc. își formulează concepția cu privire la misiunea artistului în capodopera așezată programatic în fruntea volumului, sub titlul: „Eu nu strivesc corola de minuni a lumii". Starea noastră de uimire este determinată de faptul că L. Blaga, ca și Mihai Eminescu, are de la început clară calea pe care-și propune s-o urmeze cultivînd poezia ca mijloc de înnobilare a ființei umane, de înfrumusețare a Universului, de îmbogățire a lui „cu largi fiori de sfînt mister". La numai douăzeci de ani, Eminescu scria poemul „Epigonii", la douăzeci și patru de ani L. Blaga scria „Eu nu strivesc corola de minuni a lumii" iar O. Goga „Rugăciune", toate marcînd o ctitorie de norme, poetic comunicate, descifrînd evoluția ulterioară a scrisului lor.

Întrucît interpretarea liricii lui L. Blaga nu se poate face în afara filozofiei lui, se cer numite cele două tipuri de cunoaștere despre care vorbește autorul „Poemelor luminii". Studiul „Cunoașterea luciferică", posterior volumului în discuție, este lămuritor asupra instrumentelor cunoașterii: intelectul rațional, aparținînd cunoașterii paradisiace — logice deci — menită să reveleze și să numească misterul, și intelectul extatic prin care operează cunoașterea poetică — luciferică deci — urmărind adîncirea misterului. Este evidentă atitudinea lui Blaga ca poet, om și gînditor în fața tainelor Uni-

Scanned with OKEN Scanner

versului. E cunoscut aforismul din volumul „Pietre pentru templul meu“: „Cîteodată, datoria noastră în fața unui adevărat mister nu e să-l lămurim, ci să-l adîncim așa de mult încît să-l prefacem într-un mister și mai mare“. Pentru ca într-o altă cugetare să-și reafirme poziția: „Veacuri de-a rîndul, filozofii au sperat că vor putea odată pătrunde secretele lumii. Astăzi filozofii n-o mai cred, și ei se plîng de neputința lor. Eu însă mă bucur că nu știu și nu pot să știu ce sînt eu și lucrurile din jurul meu, căci *numai așa pot să proiectez în misterul lumii un înțeles*, un rost, și valori, care izvorăsc din cele mai intime necesități ale vieții și duhului meu. Omul trebuie să fie un creator, — de aceea renunț cu bucurie la cunoașterea absolutului.“ Este aceeași bucurie pe care o exprimase Blaga în arta sa poetică „Eu nu strivesc corola de minuni a lumii“. Creația aparține genului liric și este concepută ca o confesiune pe tema misiunii poetului în raport cu „corola de minuni a lumii“, expresie metaforică a tainelor din care se constituie esența intimă a Universului. Avem în vedere, ca punct de plecare, al interpretării poeziei, sensul propriu al cuvîntului „corolă“: „înveliș interior al florii format din ansamblul petalelor“, sens nuanțat particular de conotația poetului.

Compozițional, creația se constituie dintr-o suită de mai multe momente:

a) raportul dintre poet și Univers în ceea ce privește actul cunoașterii:

„Eu nu strivesc corola de minuni a lumii
și nu ucid
cu mintea tainele ce le-ntîlnesc
în calea mea
în flori, în ochi, pe buze ori morminte.“;

b) condiția altora — filozofii raționaliștii — relevînd, pe calea logicii, tainele Universului:

„Lumina altora
sugrumă vraja nepătrunsului ascuns
în adîncimi de întuneric,“;

c) detașarea netă a lui Blaga de alții, prin văpaia trăirii poetice, „lumina mea“ și adîncirea în mit pe această cale:

„dar eu,
eu cu lumina mea sporesc a lumii taină —
și-ntocmai cum cu razele ei albe luna
nu micșorează, ci tremurătoare
mărește și mai tare taina nopții,
așa îmbogățesc și eu întunecata zare
cu largi fiori de sfînt mister,
și tot ce-i ne-nțeles
se schimbă-n ne-nțelesuri și mai mari
sub ochii mei —“;

d) motivarea crezului poetic prin sentimentul de iubire:

„căci eu iubesc
și flori și ochi și buze și morminte.“

În centrul discursului liric stă „lumina“, metaforă implicită, succesiv a cunoașterii raționale și a celei poetice (paradisiace și luciferice).

Primul moment compozițional al artei poetice a lui Blaga exprimă, puternic conturat, eul poetic al celui care cu emoție se dorește ocrotitorul „corolei de minuni a lumii“. Pronumele personal de persoana I, verbele la prezentul aceleiași persoane, adjectivele posesive: „eu“, „nu strivesc“, „nu ucid“, „întîlnesc“, „mea“, dau relief acestui eu exprimînd opoziția tranșantă între *poet* și *alții*. A aspira la dezlegarea misterelor Universului, echivalează, pentru L. Blaga, cu o profanare a Perfecțiunii însăși, a cărei sugestie o dă substantivul „corolă“, implicînd sfericul al cărui conținut sînt „minunile“, semnificînd „nepătrunsul“. Cunoscător de mituri și mitologii — însăși „corola“ pare să aibă un corespondent în mitologia indică în „lotusul cu o mie de petale“ — însetat de atmosferă mitică, trăind în mit, Blaga creează mituri acolo unde ele nu există, așa cum este și „corola de minuni a lumii“, comunicînd ideea de general, în raport cu reprezentările lui particulare, exprimate prin metafore: „flori“, „ochi“, „buze“, „morminte“. Fiecare metaforă ne raportează la universul vegetal, uman al cunoașterii, al logosului, ca mod de ființare, în fine, la cel mineral.

Scanned with OKEN Scanner

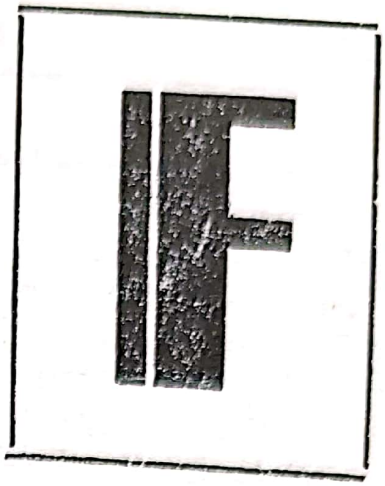
Privindu-se *pe sine* în raport *cu alții*, în planul cunoașterii, Blaga recurge, în continuare, la un sistem de opoziții constituite pe baza metaforei nominale sau verbale. În consecință, în timp ce în prima parte a poeziei, *autorul* „nu strivește", „nu ucide" misterul, alții îl „sugrumă". Verbele acțiunii de suprimare, prin intelectul rațional, a vrajei ce ne înconjoară e de o mare expresivitate. Construcției „Lumina altora" — raționalul — din partea a doua a poeziei i se opune tranșant „lumina mea" — lucifericul. Se presupune că interpretînd relativist noile descoperiri științifice, absolutizînd „pesimismul cunoașterii" în virtutea căruia omul s-ar afla situat într-o lume pe care niciodată n-ar putea-o înțelege în întregime, dînd acestui raport proporții ontologice, idealismul contemporan evoluează evident spre antiraționalism și iraționalism. Stau mărturie a acestui proces lucrările care se constituie într-o ideologie de atare orientare din contemporaneitatea lui Blaga: „Arta poetică", de P. Claudel — 1900 —, „Imoralistul", de A. Gide — 1902 —, „Crepusculul filosofilor", de G. Papini — 1906 —, „Intuiția filosofică", de H. Bergson — 1911 —, „Sentimentul tragic al vieții", de Unamuno — 1914. Este explicabilă, în partea a treia a poeziei lui Blaga întărirea, prin repetiție, a poziției lui antiraționaliste: „dar eu/, eu cu lumina mea". Văpaia trăirii poetice, deci, este în stare să sporească „a lumii taină". Blaga este, astfel, „un creator", instrumentul lui de lucru fiind „lumina", sinonim cu al cunoașterii prin intermediul căreia „sporește", „mărește", „îmbogățește" misterul. El situează într-un original paralelism poetic actul individual al cunoașterii cu un fenomen astral, aceasta în partea a treia și cea mai densă a poeziei. Așa cum luna, departe de a revela misterele lumii la apariția ei pe firmament, le intensifică, poetul îmbogățește „întunecata zare/cu largi fiori de sfînt mister", schimbînd ne-nțelesurile în „ne-nțelesuri și mai mari". Ultimele două versuri se constituie într-un elogiu al iubirii, ca mod de a exista în mister, ca o cale de accedere spre Absolut, sentiment prin excelență omenesc, ocrotitor al misterului.

Scanned with OKEN Scanner

Lucian Blaga se mărturisește Marelui Anonim, atotstăpînitorul Universului, slujindu-l pios prin ocrotirea misterului. Este o profesiune de credință a poetului care iubind „corola de minuni a lumii", îi adîncește vraja printr-o ardere interioară de o mare intensitate.

„Eu nu strivesc corola de minuni a lumii" îl recomandă pe Lucian Blaga ca pe un poet de o mare sensibilitate, original prin modul în care împletește fiorul liric cu profunzimea gîndirii filozofice, prin semnificațiile noi cu care încarcă frumoasa limbă românească. (C. B.)

Scanned with OKEN Scanner



FLOARE ALBASTRĂ

de Mihai Eminescu

Teme prin excelență romantice, natura și dragostea, se împletesc în creația eminesciană, însumînd în manieră originală o largă gamă de motive specifice curentului.

În evoluția eroticii poetului s-a remarcat existența a două „momente", delimitate fie cronologic (Ibrăileanu, Xenopol) fie „topic și spiritual" (Vl. Streinu). Sînt astfel poezii care evocă momente fericite, de o mare putere de iluzioanre, de idealizare a iubirii și a obiectului ei, în care se fac simțite ecouri folclorice: „Floare albastră", „Făt-Frumos din tei", „Crăiasa din povești", „Lacul", „Dorința", „Povestea codrului" etc.

Tonalitatea lirică luminoasă din aceste creații se asociază unui cadru fabulos, magic. Natura, constituită din elemente ce sugerează eternitatea (codrul, lacul, izvoarele, luna, teiul etc.) e un mediu protector, tonic, „cadru al evadării din convenție și al desăvîrșirii impulsurilor vitale".

În acest cadru, chipul femeii iubite apare în acord cu idealul estetic al basmelor, iar sub aspect moral se caracterizează prin puritate, inocență, naturalețe.

Încă din creația de tinerețe, însă, erotica eminesciană se colora în sens elegiac, începînd cu „Mortua est", „cea mai de seamă realizare elegiacă pe fond erotic din literatura română"[1]. Sentimentul regretului, al tristeții despărțirii, tonul depresiv caracterizează al doilea „moment" al eroticii lui Eminescu. Poetul trăiește golul existenței, poezia de dragoste căpătînd substrat filozofic. Pustiirea interioară e sugerată de o natură ale cărei culori se estompează, iar iubirea apusă e evocată de imagini ale unei lumi trecătoare: „Și dacă...", „De cîte ori iubito...", „De ce nu-mi vii", „Te duci", „S-a dus amorul", „Despărțire" etc. Sub influența schopenhaueriană accentele elegiace sporesc ajungînd la satiră (Scrisoarea V). Imaginea iubitei este statuară și rece, e zămislită din contraste, instabilă, vanitoasă și artificială. Îndurerat, poetul coboară spre ideea că iubirea „e un mijloc viclean al naturii care ne înconjoară cu iluzii".

Poezia „Floare albastră" este una din creațiile „cheie" ale eroticii eminesciene, „oferind posibilitatea de înțelegere a modului în care poetul a asimilat influențele romantismului european și ecourile poeziei noastre"[2].

Citită în cadrul „Junimii" în 1872, poezia a fost publicată în „Convorbiri literare" în numărul din 1 aprilie 1873. Se presupune însă că datează din perioada vieneză, primele trei strofe și încă una, suprimată din textul definitiv, aflîndu-se într-un singur manuscris pe file dintr-un caiet vienez. Restul poeziei, ca și copia după care s-a cules textul din „Convorbiri literare" nu s-au păstrat, fapt care a dus la publicarea ei cu modificări în diverse ediții. Pentru restabilirea textului original și mai ales a ultimului vers: „Totuși este trist în lume" sau „Totul este trist în (pe) lume" s-au purtat numeroase dispute între exegeții cei mai autorizați. Perpessicius e cel care impune în ediția sa „Totuși este trist în lume" argumentînd că „poate în forma aceasta bizară, asemeni fîntînilor adînci, versul ascunde un ochi de lumină ce trebuie dibuit și desprins cu atenție din întuneric"[3].

Motivul, metafora-simbol din titlul și finalul poeziei a fost, de asemenea, mult discutat atît sub aspectul relației cu literatura universală cît și al semnificațiilor sale. S-a văzut în el o influență germană, fie generală, fie a unui text din romantismul german și anume romanul „Henrich

von Ofterdingen" de Novalis. Simbol central al romanului, „Floarea albastră" simbolizează tendința spre infinit, năzuința de a atinge îndepărtata patrie a poeziei. A ajuns astfel să definească însuși romantismul german, văzut ca o năzuință de a elibera de orice limită a spațiului, de a se pierde într-o lume fără contururi precise, ce se sting în planurile depărtate ale infinitului.

Inspirația novalisiană a fost contestată de unii (Al. Philippide, G. Bogdan-Duică), admisă de alții (Z. Dumitrescu-Bușulenga, V. Nișcov etc.). Ocupîndu-se de cultura germană a poetului român, G. Călinescu sintetizează problema raportului Novalis-Eminescu: *„Floare albastră* ar dovedi cetirea lui Novalis pe care n-am aflat pînă acum să-l fi însemnat undeva, dar de opera căruia trebuie să fi avut o știință măcar teoretică"[4].

Ca ideal de puritate, sugerînd și infinitul, „floarea albastră" apare și la Leopardi — „La Ginestra" — iar Șt. Cazimir amintește ca o sursă posibilă „Les Contemplations" (Livre deuxième, XXVIII) de Victor Hugo.[5]

In ceea ce privește semnificația „florii albastre", cercetătorii văd în acest simbol „iubirea pierdută, dorul orientat către trecut", „o expresie cromatică pentru sentimentul infinitului"[7], „simbolul romantic al aspirației nostalgice după un ideal necunoscut a cărui cucerire compensează dezamăgirea de lumea reală sub toate formele ei"[8]. Alții (Bogdan-Duică) cred că simbolul ar traduce calitățile „iubitei de la Ipotești" sau că poezia i-ar fi închinată V. Micle. D. Popovici consideră că poezia lui Eminescu „reface idilic un moment de intimitate erotică din trecut, punctat de regretul pentru iubirea dispărută", sau se întreabă dacă „floarea albastră" sau „albăstreaua", numele regional al cunoscutei flori „nu-mă-uita" nu e invocată ca un gaj al iubirii nestinse"[9]. După Vl. Streinu „Floare albastră" exprimă la Eminescu, ca ideal erotic de tinerețe, cea dintîi tentație a vieții pe care e adevărat că o reduce, cu versul ultim, la pesimismul poeziilor lui de debutant, dar nu fără o diferență de timbru muzical și fără a o relua în opera întreagă sub forma spectaculoasei oscilații eminesciene între ideea de viață și de moarte, care îi conține toate valorile proprii. Termenii antinomici din forma internă a poeziei conțin germenele întregii opere, ca dialog al eter-

nului cu efemerul ce va culmina cu „Luceafărul“[10] pe care îl prefigurează, cum apreciază și Z. Dumitrescu-Bușulenga.[11]

Indiferent de izvoare sau similitudini tematice, „Floare albastră“ rămîne o uimitoare creație originală. Simbol romantic al spațiului infinit, floarea albastră reprezintă în poezia lui Eminescu metafora vieții, „o chemare înspre lume și „noroc“ împlinit în contingent“[12], spre iubire prin care viața se continuă în infinit. În ansamblul poeziei însă, se remarcă oscilația poetului între ideea de viață și de moarte caracteristică perioadei în care a fost scrisă, din care izvorăște bogăția ei de conținut.

Motivul florii albastre capătă sensuri multiple și în alte creații eminesciene. În „Călin — file de poveste“, dincolo de funcția sa aparent ornantă sugerînd ideea de prospețime vegetală, capătă atribute magice; ea e purtată ca un simbol al purității, al gingășiei, de fata de împărat, ce împlinește visul de iubire. Același caracter simbolic magic al motivului se întîlnește și în poemul postum „Miron și frumoasa fără corp“, iar în „Sărmanul Dionis“, floarea albastră purtată de eroul aflat în plină explozie a facultăților sale demiurgice, „devine un simbol al puterilor ce depășesc strîmtul cerc al realului“.[13]

Compozițional, cele 14 strofe ale poeziei se grupează în patru secvențe: două (11 strofe) conțin monologul liric al iubitei, celelalte îl exprimă pe poet. Monologul, punctat de dialog, se structurează pe două idei: cea a cunoașterii absolute, infinite (primele trei strofe) și cea a cunoașterii terestre (strofele V-XVIII). Cele două ipostaze sînt despărțite de strofa a patra, comentariul poetului, care poartă în ea germenii ideii din ultima strofă. Se reliefează, de asemenea, două planuri temporale în care se află personajele: cel prezent, din monologul iubitei și cel trecut din comentariul scurt, concluziv al poetului. În același timp de la început se definesc sufletește partenerii iubirii, „idila fiind semnificativă pentru psihologia erotică a poetului“.[14] *El* e un contemplativ, pierdut sub orizonturile îndepărtate, izolat în epoci istorice; *ea* e actuală, familiară, căutînd să aducă la prezentul și la limitele ei măsurabile tentațiile către infinit și istorie ale iubitului.

În planul prezentului, o altă opoziție, spațială, îi desparte pe îndrăgostiți: fata încearcă să-l convingă să renunțe

la căutarea „în departe" („Nu căuta în depărtare / Fericirea ta, iubite"). El, în finalul poeziei, prin sintagma „în lume" desemnează planul în care ea îl cheamă („Totuși este trist în lume"). Iată deci o polaritate specific eminesciană: departe-aproape.

În grațiosul repros al iubitei, prin determinări succesive, se stabilește zona departelui, lumea ideilor eminesciene, universul căutărilor tînărului poet ce se cufundă „în stele", „și în nori", „și în ceruri nalte", imagini ce redau înălțimea zborului întreprins de gîndul însetat de cunoaștere și creator al romanticului: „Iar te-ai cufundat în stele / Și în nori și ceruri nalte?". Stilul familiar, șăgalnic („De nu m-ai uita încalte, / Sufletul vieții mele") amintește de chemarea la iubire profană a lui Cătălin din „Luceafărul".

Printr-o enumerare de metafore introduse prin conjuncția „și" se conturează domeniul cunoașterii poetului. El „grămădește"-n gîndirea sa „rîuri în soare", simbol al macrocosmosului, explorat cu atîta interes („Povestea magului călător prin stele", „Sărmanul Dionis" etc.), „prezența soarelui constituind simbolul celei mai înalte trepte a efortului de cunoaștere realizat de poet."[15] Următorii termeni ai enumerării: „Și cîmpiile asire", „și întunecata mare" definesc alte zone de care Eminescu era fascinat din tinerețe: istoria veche și natura, cu elementele ei primordiale. Universul de cultură și creație („cîmpiile asire") se întregește reluîndu-se în altă ipostază, egipteană, în strofa următoare readucînd înălțimile pe care „cîmpia" și „marea" le puteau face uitate: „Piramidele-nvechite / Urcă-n cer vîrful lor mare". Sintagma „urcă-n cer" se leagă de „ceruri nalte" din primele versuri, conturînd „departele", exprimat imediat direct: „Nu căta în depărtare...". În acest univers se izolează vastul spirit al poetului ce nu se poate realiza în lumea pămînteană pe care fata o va zugrăvi în culori fermecătoare.

Strofa de comentar ce întrerupe monologul iubitei separînd planurile spațiale presupune consimțămîntul temporar al iubitului la dulcea ei chemare. Primele două versuri și ultimul: „Astfel zise mititica / Dulce mîngîindu-mi părul /... Eu am rîs, n-am zis nimica" sugerează, prin diminutivul „mititica" o ușoară superioritate din partea lui, iar rîsul și lipsa răspunsului denotă o rezervă sceptică. Versul al

treilea, exclamativ, „Ah, ea spuse adevărul!“ introduce o notă afectivă anticipînd finalul.

Partea a doua este o chemare la iubire în cadrul tipic eminescian, caracteristică și altor poezii („Dorința“, „Povestea codrului“): „Hai în codrul cu verdeață / Und-izvoare plîng în vale / Stînca stă să se prăvale / În prăpastia măreață.“ Prin forma nearticulată a substantivului „izvoare“ se creează impresia de peisaj mai vast, mai deschis, dar de o frumusețe sălbatică, pentru că „idila eminesciană se petrece îndeosebi în cadrul unei naturi primare, cît mai aproape de Eden“[16]. Locul e totuși tainic, „în ochi de pădure“, „lîngă trestia cea lină“, „în foi de mure“, „sub bolta senină“, sub ocrotirea lunii. Se creionează astfel o lume imediată, concretă și atrăgătoare — viața însăși — în opoziție cu lumea transcendentă, de idei, a eternității din prima parte, marcîndu-se ceea ce s-a numit „antinomia internă a poeziei“[17]. Aici îl cheamă „cu candoare de vietate sălbatică“ iubita, făgăduind să desfășoare o adevărată artă a iubirii și schițîndu-și și un mic auto-portret: „Și de-a soarelui căldură / Voi fi roșie ca mărul / Mi-oi desface de-aur părul / Să-ți astup cu dînsul gura“. Rostirea ei dulce, omenească concentrează modul conversativ, dialectal și intimist al invitației la fericire („mi-oi desface“, „Mi-i spune“, „de mi-i da“, „și-apoi cine treabă are!“ etc.) contrapunctînd tonul solemn din prima parte, ajungînd în „sufletul vieții mele“ ca o chemare patetic-maternă la viața reală. Remarcăm folosirea timpului viitor ca o proiecție a împlinirii mai tîrzii, din imposibilitatea realizării aici, „în aproape“.

Dar chemarea la iubire, la viață a florii albastre e irezistibilă. La sfîrșitul invitației, făgăduința pare să fi devenit reală, eroul, uimit, nu mai respinge punctul ei de vedere: „Înc-o gură și dispare... / Ca un stîlp eu stau în lună! / Ce frumoasă, ce nebună / E albastra-mi, dulce floare!“. Se realizează un transfer dinspre viitor și promisiunile împlinirii dragostei înspre prezent și realitate. Cumulul de epitete la superlativ: „ce frumoasă, ce nebună“, „dulce floare“ din finalul strofei redau calitățile florii albastre, ființă păstrătoare a dorințelor dezvăluite cu vrajă; apropierea de ea e un miracol, o „dulce minune“.

Punctele de suspensie ce separă ultima strofă de restul poeziei par să introducă ideea curgerii nemiloase a timpului. Se revine la planul trecut cu nostalgie și durere, amintind de moartea iubitei sau a iubirii. Prin sugestia pronominală „iubirea noastră" înțelegem că și eroul și-a asumat viziunea ei despre lume și fericirea care s-a dovedit, însă, vremelnică. Chemarea repetată a iubitei pe numele ei simbolic „Floare-albastră! Floare-albastră!" cu care se leagă de sintagma de circulație universală, este o chemare spre lume, spre fericirea împlinită în contingentul de a cărei iluzie se lăsase tentat eroul.

Ultimul vers „Totuși este trist în lume" e răspunsul lui tardiv la chemarea ei în lumea a cărei părelnică frumusețe fusese acceptată de erou ca adevăr. Versul, adverbul „totuși" trebuie raportat la întreaga poezie: „deși a trăit regenerator idealul florii albastre ca sentiment al unui infinit mai luminos decît acela al meditației filozofice, „totuși este trist în lume", iubirea însăși fiind muritoare"[18]. Amintirea reținută din taina vieții învăluie finalul într-o dulceață inseparabilă la Eminescu de tristețea experienței.

Prin profunzimea ideilor, nuanțarea sentimentelor, prin versul curgător, de o mare muzicalitate, poezia poate fi considerată o sinteză a ceea ce a fost și va deveni lirica poetului, ideatic și stilistic, „un embrion" din care va crește întreagă opera lui Eminescu. (M. A.)

---

[1] Popovici, D., *Poezia lui Mihai Eminescu*, Buc., Edit. Tin. 1969, pag. 258.

[2] Cucerzan, Eugen S., *Floare albastră*. Motive și echivalențe populare, în „Tribuna", 17 ian. 1974, pag. 11.

[3] Eminescu, M., *Opere alese*, I, ed. îngrijită și prefațată de Perpessicius, Buc., EPL, 1964, pag. 291.

[4] Călinescu, G., *Opera lui Mihai Eminescu*, I, Buc., EPL, 1969, pag. 420.

[5] Cazimir, Șt., *Floare albastră* și Victor Hugo, în „Caietele Mihai Eminescu", I, 1972, p. 59.

[6] Vianu, T., *Poezia lui Eminescu*, Buc., „Cartea Românească", 1930, pag. 81.

[7] Streinu, Vl., *Floare albastră și lirismul eminescian*, în „Poezie și poeți români", Buc., „Minerva", 1983, pag. 125.

[8] Nicolescu, G.C., *Contribuții la lămurirea enigmaticei „Floare albastră"*, în „Studii și articole despre Eminescu", Buc., EPL, 1968, pag. 54.

[9] Popovici, D., Op. cit., pag. 262.

[10] Streinu, Vl., Op. cit., pag. 126.

[11] Dumitrescu-Buşulenga, Zoe, *Din nou despre „Floare albastră"*, în „Eminescu — cultură şi creaţie", Buc., Edit. „Eminescu", 1976, pag. 224.

[12] Idem, pag. 223.

[13] Dumitrescu-Buşulenga, Zoe, *Eminescu. Viaţă. Creaţie. Cultură*, Buc., Edit. „Eminescu", 1989, pag. 379.

[14] Popovici, D., Op. cit., pag. 263—264.

[15] Dumitrescu-Buşulenga, Zoe, *Eminescu-cultură şi creaţie*, Buc., Edit. „Eminescu", 1976, pag. 221.

[16] Călinescu, V., *Opera lui Mihai Eminescu*, II, Buc., „Minerva", 1970, pag. 227.

[17] Streinu, Vl., Op. cit., pag. 133.

[18] Idem, pag. 125.

Scanned with OKEN Scanner

GLOSSA

de Mihai Eminescu

Reper constant al spiritualității românești, matcă și trofeu, Eminescu este — filtru al totului, de la piatră la spumă — concret ca un arbore și sublim cît muzica, ființă și strălucire pînă la capătul privirii noastre, sporind cu fiecare atingere a cumpătului nostru de el.

În atingere cu filozofia schopenhaueriană, Eminescu a fost deseori comentat ca unul dintre poeții romantici cu înclinații „pesimiste". Și filiațiile nu s-au oprit la Schopenhauer. Un poem ca *Glossa* a fost interpretat de exegeți[1] ca una dintre creațiile reprezentative pentru sentimentul zădărniciei, ca sinteză a atitudinilor pesimiste eminesciene, căpătînd un caracter polemic însă, și deci depășind filozofia pesimistă. „Indiferența și ataraxia propagate în *Glossă* au un secret fond malițios: ele sînt forma de avertizare și imunizare a conștiinței lumii împotriva iluziilor și amăgirilor posibile, o formă de a menține trează luciditatea în fața strîmbei mecanici a lumii"[2].

Scanned with OKEN Scanner

Atitudinea de revoltă, ironia, verbul acuzator sau vindicativ sînt antischopenhaueriene. Aici acestea sînt substituite de sentimentul de zădărnicie în fața „mecanicii strîmbe a lumii".

Apărută în 1883, *Glossa* cunoaște o gestație care demonstrează ivirea ei printr-un proces de elaborare treptată[3]. Varianta Maiorescu e cea mai cunoscută și îndeobște comentată. Cele ulterioare, deși ulterioare, nu mai păstrează rotunjimea acestui text.

Dacă în *Scrisoarea I* sau *Rugăciunea unui dac* se resimt de pildă ecourile unui vechi izvor indian al înțelepciunii — *Rigveda*[4], *Glossa*, înrudită tematic și aparținînd aceleiași perioade, e una din expresiile superioare ale filozofiei atît de interiorizate în acești ultimi ani ai existenței ca poet a lui Eminescu. *Glossa* e „cea mai budistă poezie a lui Eminescu"[5], dar unele din ideile sale sînt filtrate prin Schopenhauer. Motivul central e cel al lumii ca teatru („comedia cea de obște") pe marginea căruia Eminescu mai meditase și publicase chiar în „Curierul de Iași" cugetări tangente acestuia. Lumea ca teatru se asociază cu ideea izolării, or detașarea, izolarea, indiferența sînt atitudini pe care poetul le asumă ca ființa ce depășește nivelul omului comun. Singularitatea superioară a celui înțelept trimite la poemul *Luceafărului*, dar și la *Oda (în metru antic)*, care scrie despre regăsirea de sine în „nemurirea rece", departe de micimea prezentului, a contingentului. „Tu așază-te deoparte, / Regăsindu-te pe tine" îndeamnă poetul eul „însemnat" de „suferința dureros de dulce". În felul acesta *Glossa* devine un poem care teoretizează imperativ actul desprinderii de „cercul strîmt". Detașarea *rece* a celui care s-ar reîntoarce în nepăsarea lui înaltă, „mort" în percepția omului comun dar nemuritor în raport cu acesta, detașarea lui deci se sprijină pe atributul gîndirii, al cugetării, a cărei cumpănă stabilește echilibrul între rațional și irațional: „Nici încline a ei limbă / Recea cumpăn-a gîndirii / Înspre clipa ce se schimbă / Pentru masca fericirii ...". Fericirea este *masca* și e trecătoare precum „clipa ce se schimbă", „o clipă ține poate", căci se naște din moartea gîndirii. Lumile iau ființă la Eminescu prin gîndire[6]. Moartea gîndirii înseamnă cădere în neființă.

Lumea ca teatru e o temă schopenhaueriană și conduce spre ideea izolării („Tu în colț petreci în tine"), prelucrată în numeroase creații eminesciene probabil după surse budiste: „Lumea e ca o boabă de spumă; e ca un miraj (...). Proștii se pierd în ea dar înțeleptul rămîne detașat" se scrie în *Dhammapada*, XIII, 4—5[7]. Lumea ca teatrul se răgăsește și în *Sărmanul Dionis* unde se prefigurează dubitativ existența unui regizor pe care nu ne-o putem explica. Opoziția actor/roluri scoate în evidență o alta: aceea între unu și multiplu, între aparențe și realitate[8].

Privitor izolat, înțeleptul care cunoaște masca fericirii înțelege „din a lor artă" binele și răul, el ghicește chipul actorului, petrecînd în el însuși. Aceeași piesă jucată la nesfîrșit (ca în sugestia din finalul nuvelei *Sărmanul Dionis*) se suprapune temei eternei alergări a lui Hegel, care o figurează prin imaginea cercului — în *Sărmanul Dionis* imaginea roții: firul de praf pe spița ei pare a se afla în același timp în tot locul. Aici hegelianismul servește o idee schopenhaueriană, aceea a zădărniciei încercării de a da vreun sens învîrtirii pe loc a timpului. Dacă în *Sărmanul Dionis* Eminescu identifică timpul cu Dumnezeu și nu cu mișcarea materiei, de unde vine ideea devenirii în cicluri închise, parcurse în etape treptate pe un unic drum, în *Glossă* regăsim concluzia acestei concepții: eterna alergare dă numai iluzia că n-ar exista deosebire între aparență și realitate. Această iluzie anulează existența vreunei baze a vieții umane. Aceeași piesă jucată la nesfîrșit, ca și eterna alergare, sfîrșește prin a obosi ființa.

Cele două fețe ale timpului („Viitorul și trecutul / Sunt a filei două fețe") nu contrazic ideea de circularitate. Opoziția trecut / viitor e înlocuită cu cea prezent / trecut și viitor, în care regăsim de fapt o opoziție anterioară: realitate / aparențe. Tema *prezentului etern*[9], expusă aici ca expresie clară a identității între trecut și viitor. Astfel, imaginea timpului ca ciclu, asemeni izvorului întorcîndu-se mereu în el însuși din *Sărmanul Dionis*, trimite la alte texte sau variante ale *Glossei* („Viitorul un trecut e, pe care-l văd întors"), idee cu surse în Schopenhauer, aceea a istoriei omenirii ca șir de manifestări ale Ideii. Versul „Vreme trece, vreme vine" apare acum ca o expresie sub formă chiasmatică a coincidenței contrariilor; timpul care *trece* și cel care

vine devin unul și același, opoziția anulîndu-se și cele două dimensiuni convergînd în *prezent*. Trecutul distanțat, începutul, îl „vede-n capăt" doar „cine știe să le-nvețe", adică cine ajunge să deprindă că timpul e prezentul ale cărui fețe sînt trecut și viitor. Identitatea amintită se regăsește așadar la nivelul versurilor următoare: „Tot ce-a fost ori o să fie / În prezent le-avem pe toate". Sentimentul zădărniciei pe care strofa a cincea îl exprimă e legată de ideea schopenhaueriană comunicată aici.

În strofa următoare opozițiile se concentrează iarăși în jurul realității / aparenței: „Alte măști, aceeași piesă / Alte guri, aceeași gamă", precum între veselie și tristețe (două aparențe) omul nu găsește înțelepciunea de a se detașa și a nu se lăsa amăgit „atît de-adese". Concluzia e punct de pornire pentru strofa următoare care se ordonează ca îndemn la echilibru. Între teamă și speranță este de fapt opoziția iluzie / certitudine: „Nu spera cînd vezi mișeii / La izbîndă făcînd punte" — „Teamă n-ai, căta-vor iarăși / Între dînșii să se plece". Mișei și nătărăi se află în frunte și se luptă între ei pentru o întîietate stupidă. „Nu te prinde lor tovarăș" sună îndemnul la izolare ce se explică în versul gnomic „Ce e val ca valul trece", expresie tautologică unde metafora valului presupune un singular cu valoare de general, figurînd aparențele.

Aparențele se revarsă în „vîrteje", actorii intră și ies, succedîndu-se în aceleași roluri în „comedia minciunii"; „luciile mreje", cîntecul de sirenă sînt proiecții ale voinței universale schopenhaueriene la baza căreia este neantul. Izolarea e și aici calea de a fugi de aparențe: „Tu pe-alături te strecoară, / Nu băga nici chiar de seamă". Izolarea rece a filozofului, a cugetătorului care se detașează de propriile pasiuni, e rostită ca aspirație, iar căile de acces sînt tot izolarea, tăcerea: „să feri în lături", „să taci din gură", „să nu-ndrăgești nimică". Este ceea ce în *Oda (în metru antic)* apare ca expresie profund subiectivă în versurile imperative ale strofei a cincea: „Piară-mi ochii tulburători din cale, / Vino iar în sîn nepăsare tristă". Strofa ultimă, reluare inversată a primeia, încheie poezia cu versul devenit acum emblematic: „Vreme trece, vreme vine" prin care se creează conștiința existenței celor două dimensiuni temporale, aparente însă și de aici viziunea poetului asupra unui

prezent al convergenței celor două. Opoziția se rezolvă în repetiție. În coincidența contrariilor se regăsește circularitatea textului care sfîrșește cum a început, făcînd astfel posibilă lectura inversă sau mai bine-zis „reversibilă“ [10].

Sintetizat, textul apare în sfîrșit ca un sistem de opoziții între care una devine esențială: individualității îi corespunde ca deziderat invarianța, stabilitatea și un anume echilibru mecanic pe care i-l dirijează cugetarea, iar multiplicității îi este caracteristică mișcarea, variabilitatea, oscilația între dimensiuni aparent contrarii:

Tu așază-te deoparte
Regăsindu-te pe tine“
„Nici încline a ei limbă
Recea cumpăn-a gîndirii
Înspre clipa ce se schimbă“
„Tu rămîi la toate rece“
„Vreme trece, vreme vine,
Toate-s vechi și nouă toate“
„Ce e val ca valul trece“
„Joace unul și pe patru“
„Lumea-i veselă și tristă“
„Alte măști, aceeași piesă,
Alte guri, aceeași gamă“.

Dacă lumea este multiplicitate, iar timpul este prezent atemporal [11], individul cu atributele cugetării e recele martor al mișcării celei dintîi și singurul capabil să înțeleagă că timpul nu e cronologie seacă ci eternitate, revenire mereu la origine, circularitate.

Astfel, dacă sursele poemului sînt fundamental schopenhaueriene, pesimiste, sensul final, dependent de alte texte eminesciene ca *Oda...* sau *Luceafărul*, este acela al aspirației la poziția cugetătorului, detașat de lumea măruntă, cotidiană și retras într-o singurătate fertilă.

La nivelul formei, *Glossa* e o compoziție originală în măsura în care poetul a inovat prozodic schema clasică. La origine glossa e o creație născută în poezia spaniolă și preluată de Eminescu din literatura germană în care ar fi putut găsi termenul și modelul la un Lessing, un Schlegel sau Uhland. De la origine îl putea prelua din *Don Quijote* de

Cervantes[12]. Forma originală era: un catren tematic comentat în tonalitate ironică în patru decime. Eminescu introduce simetria la nivelul compoziției strofelor care aici sînt octave și ansamblul e compus din zece strofe. Versurile au măsură de 8 silabe, iar reluarea inversată a primei strofe e o inovație eminesciană. Ea nu apare nici în primele variante ale *Glossei* care au o strofă inițială sau una recapitulativă.

Deși urmată de patru variante, *Glossa* din ediția maioresciană rămîne forma cea mai densă în plan ideatic și cea mai rotunjită ca structură.

Poem de referință în creația eminesciană, pus în relație adesea și cu alte creații precum *Cu mîne zilele-ți adaogi*, *Rugăciunea unui dac*, *Glossa* prelucrează deci teme și idei schopenhaueriene sau budiste filtrîndu-le prin sensibilitatea lui atinsă de marile probleme ale sinelui într-o lume discontinuă și supusă unei mecanici fragile. (B. O.)

---

1 Tudor Vianu, *Eminescu și etica schopenhaueriană*, în *Eminescu*, Iași, Junimea, 1974; G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, II, București, Minerva, 1970; Tudor Vianu, *Din istoria unei teme poetice: lumea ca teatru*, în *Studii de literatura universală și comparată*, București, Academiei, 1963; Eugen Todoran, *Comedia cea de obște*, în Eminescu, București, Minerva, 1972.

2 Cf. Nicolae Tertulian.

3 Cf. Alain Guillermou, *Geneza interioară a poeziilor lui Eminescu*, Eminesciana 11, Iași, Junimea, 1977.

4 Amita Bhose, *Eminescu și India*, Iași, Junimea, 1978, p. 93.

5 Ibidem.

6 Ioana Em. Petrescu, *Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică*, București, 1978.

7 A. Bhose, op. cit., p. 94.

8 Crișu Dascălu, *Mihai Eminescu: Glossa*, în Limbă și literatură, București, 1980, p. 262.

9 Ibidem, p. 260.

10 Ibidem, p. 264.

11 Ibidem, p. 261.

12 G. Călinescu, op. cit., vol. I, p. 445.

Scanned with OKEN Scanner

GORUNUL

de Lucian Blaga

Dacă „drumurile acestui neam trec prin inima lui Eminescu“ (N. Iorga), în prelungirea unuia dintre aceste drumuri se află poetul din Lancrăm intrînd în literatura noastră într-un halou de mit și legendă care-l individualizează chiar de la începuturile sale poetice. Opinia criticii noastre literare este că L. Blaga e unul dintre scriitorii fundamentali, opera căruia a contribuit în cea mai mare măsură la determinarea configurației literaturii române și la realizarea valorilor ei reprezentative.

Poet-filozof, dramaturg, colaborator la publicațiile de prestigiu ale vremii, prezent în viața culturală și politică a țării noastre, L. Blaga este una dintre unitățile de măsură ale spiritualității românești, în stare să se înalțe la dimensiunile universalității.

În suita volumelor de poezie: „Poemele luminii“, „Pașii profetului“, „În marea trecere“, „Lauda somnului“, La cumpăna apelor“, „La curțile dorului“, „Nebănuitele trepte“ etc., primul, „Poemele luminii“, marchează viguros destinul literar al lui Blaga.

Primit cu entuziasm și cu un binemeritat interes, volumul își condensează substanța lirică în jurul a două coordonate tematice majore: natura și iubirea, la rîndul lor susținute de un puternic eșafodaj filozofic, fiind un adevăr ce nu mai trebuie demonstrat faptul că, în cazul lui Blaga, universul sensibil, al poeziei, nu poate fi separat de cel speculativ, al filozofiei. Ca atare, nu vom întîlni pasteluri în lirica lui Blaga ori erotică pură, ci impresiile generate de contemplarea naturii și trăirea intens emoțională a dragostei au în chip neabătut un suport filozofic.

Scanned with OKEN Scanner

In directă legătură cu natura și iubirea se situează, la Blaga, ideea de timp. Laitmotiv al întregii sale creații, timpul concentrează integral atenția poetului în volumul „În marea trecere". Din perceperea acută a lui „fugit irreparabile tempus" se naște tema adînc lirică a morții, a cărei amenințare este simțită de Blaga în tot ce-l înconjoară, începînd chiar cu ambianța satului natal evocată în creația autobiografică „9 Mai 1895". Adăugăm aceste poezii: „Din adînc", „Fiorul", „Frumoase mîini", „Liniște", „De profundis" etc.

O creație lirică încărcată de semnificații, realizată într-o tonalitate gravă, de elegie, este poezia „Gorunul". Omul de cultură cu atîta aplecare spre mit, cum este L. Blaga, selectează gorunul din seria arborilor totemici ai florei carpatine proveniți din arborii sacri de origine preistorică precum: bradul, stejarul, plopul, salcia, alunul. Gorunul este o specie de stejar. Considerat drept arborele lumii în mitologia popoarelor, gorunul e menționat în „Georgicele" lui Vergiliu și în „metamorfozele" lui Ovidiu. Arborii cosmici în mitologia universală leagă împreună Cerul, Pămîntul și Infernul și sînt „centru al lumii", prin care omul, în mentalitatea lui arhaică, se contopește cu „realul" existenței, integrîndu-i-se acestuia. În lucrarea „Le Sacre et le Profane", Mircea Eliade apreciază că „Imaginea arborelui n-a fost aleasă numai pentru a simboliza Cosmosul, dar și pentru a exprima viața, tristețea, nemurirea, înțelepciunea". În perspectivă mitologică — interpretat gorunul, el semnifică trecerea din realitatea timpului în eternitatea universului prin sentimentul morții (apud N. Balotă).

L. Blaga reia în creația sa eterna temă a morții, interpretînd-o pe baza a ceea ce i-au oferit mitologia, folclorul național, literatura română și universală, cultura sa, în general. Pe lîngă elementele de mitologie, la îndemînă trebuie să-i fi fost lui Blaga, ca și lui Mihai Eminescu, creații majore din literatura populară: balada „Miorița", doina „Ce te legeni, plopule..." Asemeni poetului popular care dialoghează cu codrul protector, ori cu copacul, la umbra căruia găsește odihna și răcoarea binefăcătoare, și care-i vorbește despre moarte, din cine știe ce motive, Blaga se adresează gorunului, meditînd asupra faptului că sfîrșitul său, poate,

este legat de trunchiul copacului. Ceea ce-l apropie pe Blaga de spiritul folcloric e seninătatea în fața morții. Dar, în timp ce în balada „Miorița", de pildă, seninătatea este o stare constitutivă a tînărului căruia i se pusese la cale o moarte violentă, Blaga ajunge la această stare atît prin meditație cît și datorită unei concepții moderne asupra morții. Pentru el, moartea este o ipostază existențială. Bun cunoscător al operei lui R. M. Rilke, Blaga se contaminează de părerea acestuia și comunică o concepție nouă despre moarte, față de ceea ce întîlnim în literatura noastră de pînă la el. Poetul austriac consideră că moartea nu este un accident final al vieții ci, clipă de clipă, se cuprinde în aceasta. În „Elegiile duineze" (1923), Rilke arată că „afirmarea vieții și aceea a morții se revelează ca formînd una... Moartea este fața vieții care nu se află întoarsă spre noi, și pe care noi nu ne-o lămurim. Existența noastră se cuprinde în cele două domenii ilimitate și se hrănește neistovit din amîndouă", „Căci coajă doar și frunză sîntem noi / și fiecare moartea-și ține-n el, / acesta-i fructul cel de toți țintit".

În aceeași ordine de idei, Nietzsche avertizează: „Să ne ferim să afirmăm că moartea ar fi opusă vieții. Visul nu este decît un gen din ceea ce este mort, un gen foarte rar". În ciuda formației lui culturale complexe, ca poet, Blaga rămîne puternic legat de Lancrămul natal, pentru el „axis mundi". Aici și-a petrecut copilăria, aici este lumea pe care o descoperă, grație unei curiozități ieșite din comun, aici i se revelează ideea de „corolă" de minuni a lumii, metaforă a armoniei universale. Aici este spațiul eternității: „Eu cred că veșnicia s-a născut la sat". Aici, într-o perspectivă cosmică, intuiește el comunicarea secretă a omului cu universul prin moarte. Pentru Blaga „a trăi la sat, înseamnă a trăi într-o zariște cosmică și în conștiința unui destin emanat din veșnicie".

Spirit intuitiv, Blaga lasă să ne întîmpine din lirica lui un univers de senzații, cu predominarea celor vizuale și auditive, așa cum întîlnim și în elegia „Gorunul". De obicei, succesiunea momentelor care alcătuiesc discursul liric urmează, la Blaga, o schemă anume, așa cum rezultă și din poezia „Gorunul", alcătuită din trei secvențe ideatice: starea de a fi a poetului, întrebarea filozofică și concluzia. Structural, elegia are la bază o analogie fundamentală: planul obi-

ectiv și planul subiectiv, care concentrează lirismul operei, punînd în evidență corespondența secretă dintre destinul poetului și acela al gorunului. Starea predominantă a poetului-filozof este neliniștea: „În umbra unui gorun, ca sub o cupolă ocrotitoare închisă în cupola cea mare a „limpezilor depărtări", a cerului (N. Gană), Blaga meditează asupra morții. Epitetele „limpezi", „zvonuri dulci", comparația „aud... / cum bate ca o inimă un clopot", verbul ambiguității, al incertitudinii „îmi pare" reliefează legătura dintre eul poetic și natură în perspectiva stingerii inexorabile, sugerată de sunetul clopotului, vestitor de moarte. Se poate identifica o corespondență între planurile uman și mineral, turnul avînd trăiri omenești, inima lui—clopot—bate vestind inevitabilul. Cu totul aparte, slujind ideii poetice, este ultimul vers al primei strofe, cel mai lung, de 15 silabe constituit într-o metaforă acustică, dînd senzația picurării permanente a morții în viață: „îmi pare ... / că stropi de liniște îmi curg pirn vine nu de sînge". Cele mai multe cuvinte din acest vers sînt monosilabice semnificînd, picătură de picătură, moartea insinuată în viață, iar cele două cuvinte polisilabice: „liniște" (=moarte) și „sînge" (=viață) întăresc această conjugare permanentă a contrariilor. Verbele la prezent arată un proces în devenire și numesc stări și senzații: „aud", „îmi pare", „curg". Expresia lui Blaga se distinge printr-o mare putere de concentrare, de aici unele construcții eliptice (de predicat): „nu de sînge".

Cea de-a doua parte a poeziei conține întrebarea filozofică reverberînd dramatic în conștiința celui ce se apleacă „peste margini", acum ale vieții, neliniștit de apropierea clipei intrării în neant: „Gorunule din margine de codru, / de ce mă-nvinge, / cu aripi moi atîta pace / cînd zac în umbra ta / și mă dezmierzi cu frunza-ți jucăușă?".

Un sentiment de duioșie se desprinde din relația de intimitate dintre poet și gorunul „din margine de codru", sau poate de la margine de viață, gorunul fiind fulgerat de semnele morții din cine știe ce temeiuri. „Frunza jucăușă", metaforă a morții a cărei aripă bate moale în preajma poetului, și-l dezmiardă, atenuează parcă ceva din intensitatea cu care acesta trăiește presentimentul sfîrșitului. Verbul „zac", de o mare expresivitate, face mai evidentă apropierea omului de pămîtnt, contopirea, prin moarte, cu

acesta. Substantivul „pace“ cu determinantul cantitativ „atîta“, formă a superlativului absolut, stilistic este o metaforă a „tăcerii“ de dincolo, în vreme ce cuvîntul „umrba“ îi aminteşte poetului că este o fiinţă trecătoare: „umbra et cinnis sumus“. Zbaterea interioară a sufletului şi conştiinţei poetului trădată de tulburătoarea nelinişte filozofică a întrebării grave asupra destinului, arată orientarea expresionistă a lui Blaga, receptiv la ultimele formule ale liricii moderne a Europei.

Întrebarea răscolitoare cu care începe cea de a treia parte a elegiei „O, cine ştie?“, urmată de un alt verb al ambiguităţii, „poate“ ,dezvăluie conştiinţa poetului obsedat de misterul nedezlegat al raportului dintre viaţă şi moarte. Într-un limbaj concentrat, cu predominarea metaforei şi a repetiţiei, L. Blaga înfăţişează prefigurarea morţii lui contemplînd gorunul din trunchiul căruia îşi imaginează că-i vor „ciopli nu peste mult sicriul“. Termenii în jurul cărora se organizează materia lirică sînt acum „liniştea“ obsedant reluată prin pronumele personal de persoana a treia singular „o“, complement direct (reluat), pentru a adînci starea de angoasă trăită de Blaga, adverbul predicativ „pesemne“ punînd în lumină legătura tainică dintre destinul poetului şi acela al arborelui, în fine „sicriul“, substantiv din cîmpul semantic al liniştii-moarte. Identitatea dintre condiţia omului şi cea a gorunului, ca simboluri ale viului supus morţii, se accentuează prin adjectivele posesive „trunchiul tău“/„sicriul meu“, „frunza ta“, prin pronumele „mi“ şi verbul „voi gusta“ la persoana întîi singular. Ideea acumulării succesive şi a trecerii timpului se realizează prin conjuncţia „şi“, cu intenţia marcării clare a fiecărui termen.

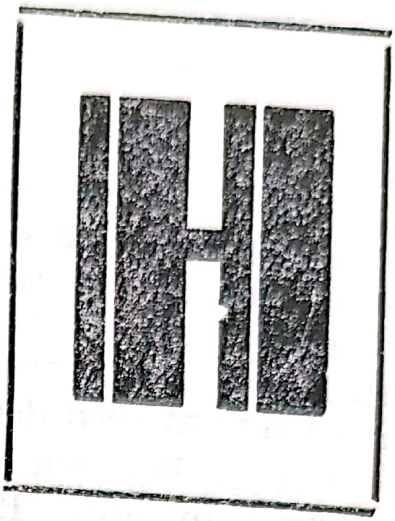
În textul poeziei „Gorunul“ se împletesc metaforele plasticizante care dau concreteţe faptului: „stropi de linişte“ şi cele revelatorii, urmărind luminarea unui mister esenţial pentru însuşi conţinutul faptului.

Elegia „Gorunul“ este o creaţie de idei, o operă modernă, deopotrivă prin atitudinea lui Blaga faţă de obiectul meditaţiei sale, ca şi prin limbajul artistic dominat de metaforă. Construcţia artistică impresionează la Blaga prin puterea de concretizare a abstractului. Sub aspectul versificaţiei poezia de faţă este o dovadă a caracterului modern al liricii

Scanned with OKEN Scanner

lui Blaga. Metrica versurilor e variabilă. Versul conținînd metafora acustică, format din 15 silabe, alternează cu altele de 2—3 silabe: „și mut ...“. Versurile își urmează curgerea după ritmul și intensitatea fluxului liric intim, al gîndirii rapide și asociative a poetului. Al. Philippide în „Rima versului“ din „Scriitorul și arta lui“ îi recunoaște autorului „Gorunului“, ca pe o înaltă virtute, mînuirea „versului liber pur“, „pe care Blaga îndeosebi l-a cultivat cu adîncime“ și care „reprezintă pentru el un succes personal și inimitabil“. (C. B.).

Scanned with OKEN Scanner



HANIBAL

de Eugen Jebeleanu

Născut în 1911 la Cîmpina, poetul Eugen Jebeleanu s-a stins din viață în anul 1991, la București. „Exceptînd culegerea de început: Schituri cu soare (1929)... și volumul Inimi sub săbii (1934), unde lirismul hieratic tinde să construiască o viziune fabuloasă, poezia lui Eugen Jebeleanu se constituie în jurul a două mituri: adevărul și istoria"[1].

Volumele de versuri care au urmat (Surîsul Hiroshimei — 1958; Elegie pentru floarea secerată — 1967; Hanibal — 1973) marchează o adevărată evoluție poetică spre un lirism interiorizat, poezia fiind o formă de salvare, prin creație, „un act de demnitate în fața iremediabilului" (Eugen Simion). Într-o lume traumatizată de istorie, de evenimente tragice, poetul trebuie să fie conștiința ce vibrează în numele tuturora, trăind și el coșmarul omenirii înspăimîntate de convulsii, uneori catastrofale. Poet al cetății, cum a fost unanim denumit, Eugen Jebeleanu își asumă răspunderea unei arte care nu uită suferința umană și caută în istorie adevărul cel mare, capabil să depășească durerea.

În poezia lui Jebeleanu „aspectul etic primează. Tot ceea ce scrie implică un angajament, o dramă a conștiinței, un viu sentiment al datoriei. Pentru alții poezia este un limbaj, o confesiune pură, pentru el poezia este, înainte de orice, un act de responsabilitate, o plasare în istorie, o încercare, în fine, de a crea dintr-un material fragil (cuvîntul) un instrument teribil de sancționare a răului“[2].

Poezia Hanibal face parte din volumul cu același titlu, apărut în anul 1973. În cel de al doilea ciclu, întitulat simbolic *Parabole civile*, poeziile sînt alegorii despre condiția omului în raport cu societatea și cu istoria. Referindu-se la aspecte reale din istoria universală, la unul dintre cei mai mari conducători de oști din antichitate[3], poetul creează, prin Hanibal, expresia supremă a forței, care domină în anumite contexte, istoria umanității. Poezia este un monolog dramatic scris în vers liber, într-o formulă artistică în care liricul se insinuează în structuri poetice cu caracter epic. Organizată, vădit, în manieră romantică, pe antiteză compozițională, poezia aduce în prim-plan imaginea omului politic și a strategului militar cartaginez, căruia îi consacră, cu excepția unor cuvinte, cele 9 versuri, din 10 cîte are poezia. În afară de ultimul vers, izolat de restul poeziei, toate celelalte versuri compun un discurs liric în care se conturează portretul moral al eroului. Se precizează de la început, faptul că el, Hanibal, este o individualitate inconfundabilă în istoria umanității. Contrastul puternic dintre el și ceilalți conducători de neamuri este concentrat în opoziția dintre formele pronumelui (el — pronume personal și nimeni — pronume negativ), precum și dintre forma negativă și afirmativă a verbului (n-avea — avea). Dacă în primul vers al poeziei se comunică direct, într-o sintagmă ambiguă, cu caracter general, poziția de singularizare și unicizare a eroului liric, în celelalte 8 (opt) versuri conceptul este susținut prin detalii și argumente morale și militare. Lumea interioară este doar sugerată printr-un vers-cheie, cu profunde semnificații etice: „superba lui trufie“. Tot ceea ce urmează ține să demonstreze această concluzie, într-o imagine plastică a unei viziuni de coșmar. Impresia de teroare și de copleșitoare forță se dezvăluie prin suita de substantive ce definesc obiectul-simbol: și elefanții, și labele, trîmbițele de piatră, fiare. Repetarea

conjuncției și, în cadrul acestei unități semantice, conferă textului valențe narative, potențînd spaima și teroarea. Imaginilor vizuale li se suprapun, ca într-o veritabilă secvență cinematografică, imaginile auditive și motorii, creîndu-se, astfel, un tablou apocaliptic: „...sfărîmînd vertebrele / acestor Alpi albiți de spaimă. / Călca, de-abea să se audă peste stînci / ... / nimeni nu mai văzuse trîmbițele / de piatră ondulîndă ale acestor fiare".

Epicizarea textului liric se face aici prin alternarea timpului imperfect al verbului — timp al evocării — cu perfectul simplu și mai mult ca perfect — timp al unei acțiuni precise și terminate. În context cuvintele primesc noi semnificații, prin conotații neașteptate. Ele devin metaforă sau hiperbolă adîncind impresia de copleșitoare forță care ar putea crea situații catastrofale: „și labele lor sfărîmînd vertebrele / acestor Alpi albiți de spaimă". Verbul la gerunziu din sintagma „trîmbițele de piatră ondulîndă", la forma acordată cu substantivul, este epitet, creînd senzația de mișcare a turmelor sau poate chiar a scoarței pămîntului sub impulsul unui cataclism tectonic.

Prin ultimul vers, de altfel izolat de restul poeziei, („Și n-au învins") se exprimă tranșat concluzia, ce se desprinde firesc din datele meditației sociale; Nimeni și nimic nu poate îngrădi setea de libertate a omului, iar forța, oricît de mare ar fi ea, nu poate îngenunchea spiritul.

„Hanibal este parabola sabiei care nu poate înfrînge, în timp, spiritul"[4]. (I. I.)

---

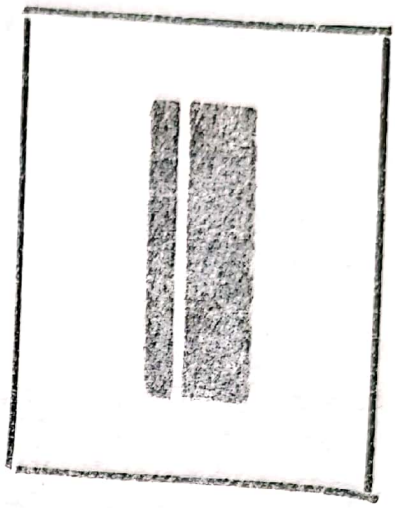
[1] Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, I, Editura Cartea românească, București, 1978, p. 34.

[2] Op. cit., p. 34.

[3] Hannibal (247—183 î.e.n) este om politic și conducător cartaginez. El a cîștigat cîteva bătălii împotriva romanilor, în cel de al doilea război punic. A trecut cu armata sa Pirineii și Alpii și a ocupat nordul Italiei. Prin victoria de la Cannae a pus în primejdie existența statului roman. Pînă la urmă el a fost învins de Scipio Africanul.

[4] Eugen Simion, Op. cit., p. 41.

Scanned with OKEN Scanner



IZGONIREA LUI PROMETEU

de Alexandru A. PHILIPPIDE

Adevărul că „nu există poet mare care să nu fie și un mare om de cultură“ (C. Noica) se verifică și prin cazul „poetului exilat în absolut“, cel care a fixat în literatura română, alături de fenomenul Eminescu, Arghezi, Blaga, încă un fenomen poetic — fenomenul Philippide. Se afirmă, cum rareori se întîmplă, „încă de la debutul său editorial, imediat după primul război mondial, datorită și formației sale intelectuale de mare erudit, cu un orizont cultural bogat. „M-am împrietenit de foarte timpuriu cu cărțile, cu cititul și cu scrisul, chiar cu scrisurile... (îl știu pe cel elin, gotic, chirilic, întrucîtva pe cel arab și, evident, pe cel latin). O curiozitate, dacă vrei, estetică“.

Fiu al reputatului lingvist și profesor ieșean, evoluează într-o adevărată citadelă culturală. Lecturile sale sînt bogate, de la clasicismul antichității (Homer, Virgiliu, Plaut, Sofocle), trecînd prin Shakespeare, Racine, la romantismul german, pînă la moderni (Baudelaire, Mallarmé): „Tata cunoștea bine romantismul german. În biblioteca lui am găsit și am cercetat cartea capitală a lui Rudolf Haym.“

Scanned with OKEN Scanner

Dar tînărul, în timpul studiilor sale la Berlin sau Paris, unde aprofunda dreptul, filologia, filozofia, economia politică, venea în contact cu mișcarea modernă a timpului său, fiind prieten cu Barbu Fundoianu, cu Ilarie Voronca, cu C. Brîncuși, la care observase „pentru că cunoștea la perfecție regulile putea să înfrîngă regulile cu succes." Cunoaște astfel suprarealismul, expresionismul, punctele de vedere estetice ale unor Claudel, Valéry, Rilke, Bremond. Toate acestea erau asimilate într-un mod particular în structura romantică a poetului care era convins că „te naști romantic — poți deveni clasic", căci „romantismul este natură iar clasicismul este cultură."

Poemul dramatic „Izgonirea lui Prometeu" fusese publicat mai întîi în revista Viața românească, ulterior inclus volumului *Aur sterp*, cînd stîrnea opinii critice diverse, contradictorii chiar. „Lucrul acesta m-a bucurat, fiindcă injuria unanimă și lauda unanimă în literatură sînt suspecte, și una și cealaltă, de neadevăr" — mărturisea poetul. Mărețul poem era anunțat de o serie de poezii publicate în presa vremii: Cîntecul cîtorva, Astralis, Cîntecul unui singur, Clopotele, Odihnă, Pastel pustiu, Drumul, Decor — prin viziunea stranie, șocantă, originală, despre care Ion Barbu afirmase tranșant: „Mai mult decît primele volume ale lui Blaga, Philippide a lucrat sterilizator asupra vulgarității produselor literare ale urmașilor lui Vlahuță și Coșbuc." (Salut în Novalis).

Se puteau deduce proiecțiile philippidiene, decorurile exterioare, personajele imaginare, simbolice: VISUL, SUFLETUL, CUGETUL, VÎNTUL, DRUMUL, CĂLĂTORUL, BĂTRÎNUL, distribuite scenic între spaime și halucinații, tipice viziunii expresioniste dar ca impuls puternic al unei mari neliniști, al frămîntărilor interioare dintr-o exasperantă nevoie de vis, de alt vis spre aceeași nevoie de absolut: „Dă-ne, soare, suflet nou, alt vis!" care va traversa toate celelalte volume: Stînci fulgerate (1930), Visuri în vuietul vremii (1939), Monolog în Babilon (1967), Vis și căutare (1979).

Tendințele contradictorii, antinomice, patetismul strigă tulul, distribuția scenică, pregăteau de mult poemul lui Prometeu. Se simte de aici orgolioasa atitudine a creatorului

Dar tînărul, în timpul studiilor sale la Berlin sau Paris, unde aprofunda dreptul, filologia, filozofia, economia politică, venea în contact cu mișcarea modernă a timpului său, fiind prieten cu Barbu Fundoianu, cu Ilarie Voronca, cu C. Brîncuși, la care observase „pentru că cunoștea la perfecție regulile putea să înfrîngă regulile cu succes." Cunoaște astfel suprarealismul, expresionismul, punctele de vedere estetice ale unor Claudel, Valéry, Rilke, Bremond. Toate acestea erau asimilate într-un mod particular în structura romantică a poetului care era convins că „te naști romantic — poți deveni clasic", căci „romantismul este natură iar clasicismul este cultură."

Poemul dramatic „Izgonirea lui Prometeu" fusese publicat mai întîi în revista Viața românească, ulterior inclus volumului *Aur sterp*, cînd stîrnea opinii critice diverse, contradictorii chiar. „Lucrul acesta m-a bucurat, fiindcă injuria unanimă și lauda unanimă în literatură sînt suspecte, și una și cealaltă, de neadevăr" — mărturisea poetul. Mărețul poem era anunțat de o serie de poezii publicate în presa vremii: Cîntecul cîtorva, Astralis, Cîntecul unui singur, Clopotele, Odihnă, Pastel pustiu, Drumul, Decor — prin viziunea stranie, șocantă, originală, despre care Ion Barbu afirmase tranșant: „Mai mult decît primele volume ale lui Blaga, Philippide a lucrat sterilizator asupra vulgarității produselor literare ale urmașilor lui Vlahuță și Coșbuc." (Salut în Novalis).

Se puteau deduce proiecțiile philippidiene, decorurile exterioare, personajele imaginare, simbolice: VISUL, SUFLETUL, CUGETUL, VÎNTUL, DRUMUL, CĂLĂTORUL, BĂTRÎNUL, distribuite scenic între spaime și halucinații, tipice viziunii expresioniste dar ca impuls puternic al unei mari neliniști, al frămîntărilor interioare dintr-o exasperantă nevoie de vis, de alt vis spre aceeași nevoie de absolut: „Dă-ne, soare, suflet nou, alt vis!" care va traversa toate celelalte volume: Stînci fulgerate (1930), Visuri în vuietul vremii (1939), Monolog în Babilon (1967), Vis și căutare (1979).

Tendințele contradictorii, antinomice, patetismul strigă Protului, distribuția scenică, pregăteau de mult poemul lui Prometeu. Se simte de aici orgolioasa atitudine a creatorului

romantic într-o dedublare dramatică a eului, a cugetului și a sufletului. Decor dilatat în dimensiuni cosmice, zvîcnet expresionist, stare grea de suflet dar „obscuritate bine scrisă" — cum mărturisea poetul.

Primele interpretări critice pendulau între admirație și neînțelegere, punînd poezia lui Philippide sub zodia simbolismului sau a romantismului posteminescian. Ovid Densușianu, de exemplu, vedea doar caracterul imaginativ, nu și setea de absolut de dincolo de tristețea sentimentală a poetului. Înregistra însă printre primii, caracterul halucinatoriu, neașteptat al unor imagini, atribuite ulterior expresionismului. Eugen Lovinescu îl acuza de intelectualizarea emoției, de frenezia unor imagini, dar îl inclusese de la început în modernism, alături de Arghezi, Maniu, Blaga, Cotruș. Mihail Ralea considerîndu-l un cerebral un „dezamăgit precoce", cu accente impetuoase, îl fixa la intersecția a două școli literare: cea sentimental-retorică tradițională și cea nouă, a poeziei de interiorizare și intelectualizare a sensibilului. A treia generație a esteticienilor (Perpessicius, V. Streinu, P. Constantinescu ș.a.) introduce opera lui Philippide în circuitul valorilor naționale și universale, găsindu-i filiații prestigioase: „nuditatea confesională a poeziei eminesciene (Călinescu), romantismul tragic al lui Baudelaire (P. Constantinescu), spiritul romanticilor german Poe și Hoffmann (Streinu) cît și filiație cu înaltele conștiințe artistice ale lumii care s-au raportat la fascinantul mit prometeic.

Philippide era hotărît „să înfrîngă regulile", pentru că le știa bine pe cele din toate creațiile lumii pe tema lui Prometeu: „Să spui lucruri obișnuite, vechi de mii de ani, să le spui însă altfel — asta-i o artă grea, este chiar aproape toată arta". Neintimidat de succesiunea de ecouri ale vocii ce străbătea milenii, Philippide făcea loc în poemul său dramatic unor aspecte și viziuni inedite. Prelua motivația umanistă a revoltei titanului din Prometeiada lui Eschil (sec. V î.e.n.), gestul de curajoasă negare a autorității tiranice, abuzive de la Prometeu al lui Goethe (1773), mîndria, voința neînfrîntă de la cel al lui Byron, forța descătușării de la Shelley etc. La Philippide însă se fixează imaginea unui Prometeu într-o tragică și orgolioasă zbatere cauzată de solitudinea sa și ingratitudinea beneficiarilor. Îl apropia de condiția tragică a geniului, a creatorului într-o lume

incapabilă să înțeleagă, temă frecventă la marii romantici, decepționați de contrastul dintre ideal și real. Alegerea temei venea la Philippide într-un moment de depășire a crizei poetului aflat într-un univers „cu copaci rătăciți" cu „soarele-o rană" sau „în zdrențe". Măreția atribuită eroului pare o posibilă ieșire a poetului dintr-un conflict care ar fi năruit eroul ca pe un damnat. „Lamentațiile eroului romantic își pierd aura mitică, trecînd în tubulatura mai austeră, subterană a liricii philippidiene, alimentînd o subconștiință a singurătății ontice a poetului". (N. Balotă)

Tema era cu totul neașteptată — așa cum aprecia T. Vianu „la un poet în vîrstă de abia de 20 de ani. Acest tînăr poet dovedea, compunîndu-și opera, o îndrăzneală a cugetării, o fecunditate a imaginației".

Poemul are forma unui fragment dramatic cu întreaga recuzită teatrală: indicații scenice și regizorale de mișcare, de situare, de dialogare a titanului, interferîndu-și privirile în sus, spre Zeus — cel zadarnic invocat — și în jos — spre strigătele mulțimii raportîndu-se astfel la două entități virtual prezente („Pe vîrful Caucazului. Alături de vulturul veșnic flămînd, care-l scurmă, răzvrătitul, de pe stînca pe care Zeus l-a ferecat odinioară, privește neclintit în zare. La picioarele stîncii o mare mulțime de oameni... Oamenii iau în seamă numai cutia Pandorei și uită binefacerile focului și în loc să-i mulțumească lui Prometeu pentru binele ce l-a făcut, îl fac vinovat de răul pe care el nu l-a vrut. Au venit acum să-l huiduiască și să-l lapideze: — Huo, Prometeu!"). Se anunță un aspect tematic inedit.

Conflictul cunoaște aici o nouă angajare. El vine dintr-o altă revoltă a titanului, provocată de nimicnicia gloatei nerecunoscătoare care-l împresoară ca o stihie dezlănțuită, dar determinîndu-l la ruperea sa din resemnarea la care fusese condamnat, din nemișcarea milenară a energiei imobilizate în stîncă. Conflictul modifică legenda, întrucît Hercules avusese rolul de eliberator al titanului. Philippide lasă libertate de acțiune eroului învestindu-l aici cu o nouă forță interioară, pe măsura insultei aduse de o mulțime care a îndrăznit să hulească ființa sa zeiască:

„...Zvîcnește, sînge! / Cutremură-te-n mine, viață!
Sfarmă-te-n mine iarăși, răcnet de alarmă!"

Scanned with OKEN Scanner

Eroul trebuia să-și recapete esența de titan și atributele de răzvrătit cu înaltă conștiință, care deși izbit de ingratitudine, nu-și regretă jertfa, fiind capabil, la infinit, de același sacrificiu pentru luminarea lumii, aflată încă într-un stadiu întîrziat. Scriitorul nostru se detașează de alte prelucrări în care conflictul era declanșat înainte de înlănțuirea lui Prometeu pentru gestul răzvrătirii împotriva autorității tiranice a lui Zeus. Intriga aici este mai complexă. Prometeu va intra în condiția de veșnic răzvrătit. Omenirea cerea revelația divină tinzînd de mii de ani spre cerul lui Zeus într-un flămînd avînt. Prometeu încearcă o reluare a legăturii cu Zeus cu care se vrea aceeași forță, dar stăpînul tăriilor are alte rațiuni, lăsate nedescifrate și de Eminescu: „De plînge Demiurgos, doar el aude plînsu-și". Cerul i se arată lui Prometeu golit, zeul — de lut — netrebnic, indiferent la suferință. Cu o forță interioară uranică Prometeu izbutește să-și rupă lanțurile, să înlăture vulturul ce părea a fi un datum etern. Eforturile sînt imense, voința titanului este unică. De aceea imaginile poetice capătă largi perspective vizuale. Refuzul lui Zeus obligă pe titan în a-și spori forța ca să găsească în el, numai în el, puterea să-și rupă singur lanțurile, aruncînd sfidător mulțimii vulturul gîtuit:

Ia-ți, Zeus, lanțurile înapoi!
Către mulțime:
Iar voi, flămînde fiare, înapoi!
Pomană vreți? Așa e; se cuvine
S-aveți și voi o urmă de la mine
(Le aruncă vulturul gîtuit)
Luați-l! E destul de proaspăt încă.
E plin la trup și gras de nemurire.
Te pune-n patru labe și mănîncă
Omenire!

Prometeu recunoaște însă în strigătele mulțimii deznădejdea omenirii „sătulă de izbavă și osîndă" și totodată, izbînda sa, căci gestul lui de răzvrătit a fost învățat de aceasta, care începe să caute, să ceară: „Urlați!... În deznădejdea voastră nu e / Decît izbînda strigătului meu". Repetarea urletului ia întrupare de permanentă năzuință spre libertate, mereu trădată în lunga experiență istorică a omenirii, care, haotică și insuficient educată și-a prăvălit vechii zei, căutîndu-și, în nesiguranța ei, alți zei.

Găsim aici, ca și în „Tragedia omului" de Imre Madách, sugestia luptelor succesive ale omenirii pentru a cuceri sensul vieții și eșecurile ei repetate. De aceea Prometeu al lui Philippide nu se închide într-un orgoliu inactiv, nu se desparte de aspirațiile oamenilor. Deși intră într-un individualism extrem al conștiinței supreme, va porni pe același drum al căutărilor, cucerind cer după cer, în lungul drum al omenirii în necunoscut, aducîndu-i de fiecare dată mistuitorul foc pentru trezirea, etapă de etapă, la lumină, la gîndirea creatoare, a unei omeniri care încă nu-și va vedea binefăcătorul, pînă ce ea însăși nu se va ridica, din strigăt în strigăt, prin „foc", pînă la înălțarea absolută: „Mă-ntorc în nemurire / Să-mi caut altă omenire-n loc; / Să-i dau și ei mistuitorul foc / Și ferecat de-o nouă-nlănțuire / S-aștept să se mai năruie un cer / Să mă mai latre înc-o omenire".

Dar idealitate nu poate fi, pare să sugereze textul. omenirea purtîndu-și mereu avînturile luminate de astfel de conștiințe, așteptate mereu, ca-ntr-un blestem de așteptare permanentă: „Rămîi în urma mea, Pămînt! / Pe fruntea ta, lovită de-un cuvînt / Pe veci de veci de-acuma se așterne / Pedeapsa așteptărilor eterne". Exilarea sa în absolut, în nemărginirea oarbă, echivalează cu izolarea și ataraxia Luceafărului într-un univers din care lumea va avea mereu de cîștigat. Protestul orgolios devine la Philippide o formă deosebită de manifestare a atitudinii omului superior, sinteză de conștiință, răzvrătire și izolare cu contopirea totală în lumina care trebuia să trezească mulțimea. În final aceasta îl va aclama „Prometeu!" recunoscîndu-și zeul. El renunțase la nevoia de adorație a omenirii, ca gestul său de sacrificiu să fie un reformator aï naturii umane, impunîndu-se, la scriitorul nostru, ca un principiu activ permanent.

Un astfel de conținut ni se relevă incandescent în monologul liric al eroului, răscolitor și încărcat de simboluri grele. Imaginile sînt pregnante, puternice și de profundă reflexivitate, susținute metaforic de substantive — concepte largi: Vremea, Veșnicia, Sorocul, Haos, Nemărginire, Nemurire, Izgonire. Acestea vizează mituri universale ce par a fi expuse: idealitatea, timpul, gloria, veșnicia. Expresiile pronominale și adverbiale duc spre aceleași convingeri: Nimeni, Nicăieri — purtătoare de esența și taina lumii și a lucrurilor. Proiecția este expresionistă, mișcînd totul într-o

neliniște filozofică de zvîcniri dramatice în accente patetice și retorice. De la începutul poemului se creează imaginea unui sfîrșit de lume, antrenînd cosmicul, corespondentă unei conștiințe supreme rănite: „Mi-s ochii grei și-abia mai văd pămîntul". Stării de zbucium îi răspund elementele stihiale ale naturii, dezlănțuite haotic: „O, urlet, te așteptam!"

Dezlănțuirea titanului stîrnit de infamanta huiduială a mulțimii, cît și de spaima singurătății în univers, este relevată de avalanșa verbelor de adresare în tunete, imprecații, blesteme, de anulare, de insultă a forțelor oarbe și ocultate. Mai întîi sînt verbele trezirii din resemnarea neconformă cu structura și temperamentul titanului. Acestea iau forma predicatelor nominale de identificare, de constatare a stării de fapt: e vîntul, e muntele, rana e adîncă, trupul e stîncă, e-atîta vreme, mi-s ochii grei. Urmează apoi verbele sentințelor grele, fără apel, verbe imperative și reflexive care anunță principiul său activ, sfărîmînd drugi, cătușe și lanțuri: zvîcnește, cutremură-te, sfarîmă-te.

A treia categorie de verbe e dată de cele ale discreditării forțelor ostile: „Ia-ți, Zeus, lanțurile înapoi / Nu te scobori? Ți-e frică". Și o ultimă sferă semantică a construcțiilor verbale este cea a hotărîrii finale, cu formă conjunctiv-imperativă în care eroul, într-o supremă conștiință de sine, își impune din nou condiția de jertfă: „S-adun în mine fulgerele toate / Să mi le-aprind priviri în ochi! Să sorb / În ochii mei întreg văzduhul orb / Și cerurile toate să le sorb!"

Ideea centrală a poemului este susținută prin aceleași forme conjunctive ale angajării totale: „Și, pîn'voi izbuti să mor și eu / Întemnițat în veșnicie / Mereu să sufăr și să lupt mereu". Măreție și tragism... Octav Șuluțiu vedea în Philippide, cel din *Aur sterp* un „temperament romantic, clocotitor, vulcanic, exprimat în forme moderne, sub haina strălucitoare a unui imagism nou și bogat și într-un vers liber plin de inefabilă muzicalitate".

Prozodia poemului își are modernitatea ei, după cum o va spune însuși poetul: „Sînt departe de a fi părtașul regulilor fixe în poezie". Deși versul respiră unele libertăți, ritmul poeziei vine din lecția clasicismului, păstrînd o muzică înaltă, solemnă, pe măsura măreției eroului. Asemenea conceptului lui P. Valéry „cea mai mare libertate se naște din

Scanned with OKEN Scanner

cea mai mare rigoare", poetica lui Philippide nu părăsește constrîngerile, de unde și factura de stil înalt în întregul poem căruia îi conferă totuși nota de modernitate, întreaga fervoare și frămîntare a omului problematic, lucru susținut și de meditațiile sale asupra literaturii (În apărarea romantismului, Tradiție clasică, Metaforismul — boală modernă, Pitorescul și primejdia lui, Poezie pură).

Poemul se constituie ca un tot unitar, într-o ordine impecabilă de corespondență între conținutul și expresia poetică, pe măsura gîndirii autorului, pînă la conceptualizarea și intelectualizarea cerută de statutul eroului. Elementele de caracterizare sînt subsumate intențiilor: mulțimea e turmă, fiară, ca un cîine, furtună, vînt iar Zeus e de lut, nemernic, hoț de veșnicii, nebun, tîlhar al soartei și Prometeu e ca un vulcan, e întemnițat în veșnicie.

Puterea verbului este reliefată și de frecvența exclamațiilor și interogațiilor care susțin frămîntarea și dezlănțuirea revoltatului. Interesantă ni se pare întrebarea din primul moment al acțiunii lirico-dramatice: „Pe Prometeu cine ar putea să-l cheme?" reluată după insistenta îndrăzneală a mulțimii: „Cine a strigat pe Prometeu?" — formulare la pers. a III-a. El nu se va identifica cu titanul decît după hotărîrea și puterea de a ieși din inerția la care fusese condamnat de Zeus și cînd orgoliul îi reactivează principiul creator, civilizator, permanentizîndu-l.

Constatăm deci la Philippide intenția izbutită de a fi lucrat în mit, de a fi inovat tematic cu un conflict inedit, într-o expresie modernă, expresionistă, cu puternice simbolizări, pe fondul neoromantic. Poate fi apropiat, conceptual, de P. Claudel, sau T. S. Eliot, pentru care literatura este un vast corp în care tradițiile se îmbogățesc înaintînd: „Felul în care tradiția se face simțită nu este acela al imitației unor modele, ci continuarea în forme întotdeauna susceptibile de înnoire a acelui fond spiritual, devenit comun tuturor scriitorilor". (Considerații confortabile)

Imaginea modernismului acestui neoromantic se definitivează cu fiecare volum următor, referirile noastre privind numai vol.I „Aur sterp", din care face parte „Izgonirea lui Prometeu", volum care l-a impus categoric ca individualitate poetică inconfundabilă: „Rari sînt poeții care, ca Alexandru Philippide să vină de la început cu o creație matură și să

păstreze apoi o tensiune, niciodată slăbită, o continuă incandescență a meditației lirice și a expresiei adecvate... De la Eminescu, poetul Luceafărului, numai Arghezi și Blaga au mai deschis, ca Alexandru Philippide larg ferestre asupra universului și au mai susținut un dialog la fel de grav cu existența". (Al. Piru — Incandescența meditației lirice). (M.D.)

---

[1] Cioculescu, Șerban, *De la Aur sterp la Monolog în Babilon,* în Flacăra XXVI, nr. 27, 1977, p. 17.

[2] Davidescu, Nicolae, *Aspecte și direcții literare,* Buc., Ed. Minerva, 1975, p. 318—322.

[3] Gibescu, George, *Alexandru Philippide, Micromonografie,* Buc. Ed. Albatros, 1985.

[4] Manolescu, Nicolae, *O conștiință adîncă a lumii* în Contemporanul nr. 30, 1969, p. 3.

[5] Simion, Eugen, *Un neoromantic în tradiție eminesciană,* Buc. EPL 1965, p. 66—83.

Scanned with OKEN Scanner

IZVORUL NOPȚII

de Lucian Blaga

După apariția primului volum de versuri al lui L. Blaga, „Poemele luminii", în revista „Sburătorul" din 5 iulie 1919, Tudor Vianu nota: „Ardealul e așteptat cu darurile sale. Bucuria Unirii nu putea veni singură. Avînturile clipei trebuiau să prindă corp și să se materializeze. Un ecou a pornit de la Sibiu și curînd, pe făgașurile Oltului, a cuprins întreaga țară. Pămîntul a fost puternic și călduros. Intelighenția cele mai neprimitoare s-au unit pentru a saluta cugetătorul și poetul întruniți în tînărul ce publică două culegeri la Sibiu. Mare și fericită ocazie! Am auzit numele domnului Blaga înconjurînd parterul Academiei. Astfel, îndrăzneala cugetării și noutatea formei au căpătat dintr-o dată drept de liberă petrecere la noi".

N. Iorga trăiește marea satisfacție de a vedea cum „din fondul binecuvîntat al neamului răsar forțe" pentru a-l susține.

L. Blaga se circumscrie unei bogate tradiții literare transilvănene aflată în imediata lui vecinătate ca timp. De la sfîrșitul secolului al XIX-lea — 1893 — cînd apare volumul „Balade și idile" și pînă la apariția primului volum de versuri al lui Blaga, Transilvania îi dăduse pe: G. Coșbuc, Șt. O. Iosif, E. Isac, O. Goga. Cît privește panorama liricii românești din aceeași perioadă adăugăm numelor citate pe acelea ale lui Șt. Petică, I. Minulescu, Al. Stamatiad, Al. Macedonski, A. Maniu, M. Codreanu, G. Bacovia, T. Demetrescu, D. Botez, D. Zamfirescu etc. Această simplă enumerare este suficientă pentru a sesiza diversitatea de orientări și formule estetice care se cultivau în epocă în preajma apariției lui L. Blaga.

Pe de altă parte, poetul din Lancrăm trebuie raportat la fluxul înnoitor al artei europene marcat de expresio-

nism, pe de o parte, de achizițiile științei, mai ales ale filozofiei și psihologiei, pe de altă parte. Între numele de prestigiu de care se leagă orientarea lui L. Blaga le reținem cel puțin pe acelea ale lui H. Bergson și S. Freud.

Iubirea ca eros dar și ca modalitate de apropiere de „corola de minuni a lumii" spre a o ocroti formează obiectul unei părți însemnate a operei lui Blaga în ansamblu, a liricii în special.

Esențial, pentru atitudinea poetului față de sentimentul de iubire, față de femeie este faptul că ea înseamnă viața însăși, ceea ce este menit să dureze, așa cum se exprimă această idee și în metafora unică în literatura noastră în mitul dramatic „Meșterul Manole": „femeia biserică". „În ordine cosmică și în ordine umană deopotrivă, erosul („lumina") este sete de existență și satisfacerea ei. Acest sens existențial este fundamental pentru poezia de dragoste a lui L. Blaga".

Fără a avea de-a face cu erotică pură, — și ne vom referi în continuare numai la volumul „Poemele luminii" — creațiile care se referă la acest sentiment, la chipul ființei dragi, conțin frecvent reflecții filozofice, știut fiind că în personalitatea lui Blaga se împacă perfect cîntărețul cu gînditorul.

Numim înainte de idila „Izvorul nopții" cîteva dintre poeziile erotice ale lui Blaga din volumul citat: „Lumina", „Pămîntul", „Din părul tău", „Noi și pămîntul", „Nu-mi presimți?", „Lumina raiului", „Noapte", „Sus", „Dorul" etc.

În cadrul liricii românești de iubire, desigur, L. Blaga trebuie asociat lui Mihai Eminescu, între altele, prin aceeași predispoziție de a percepe fiorul cosmic prin iubire. Se poate face, în acest sens, o apropiere între minunata „Floare albastră" eminesciană și „Lumina", prima în seria pieselor lirice de dragoste din „Poemele luminii". Unul dintre sinonimele „luminii", metaforă centrală a volumului, este cunoașterea. Blaga glorifică lumina care a izbucnit la semnul făcut de „Nepătruns": „O mare / și un vifor nebun de lumină / făcutu-s-a-n clipă: / o sete era de păcate, de doruri, de-avînturi, de patimi". În final, spiritualizat, stropul de lumină inundîndu-i sufletul este explicat de poet prin sentimentul de iubire:

Scanned with OKEN Scanner

„Lumina ce-o simt năvălindu-mi
în piept cînd te văd-minunato,
E poate că ultimul strop
din lumina creată în ziua dintîi".

Iubirea este pentru Blaga puntea de legătură dintre sine și marele univers pe care-l iubește și-l venerează, îl admiră și-l „sanctifică, sporindu-i vraja prin intensitatea trăirilor. Interpreții operei lui Blaga consideră că ceea ce-l apropie de Eminescu sînt viziunea asupra lumii, sacralizarea naturii și a iubirii, unele componente ale formației spirituale: filozofia, mitologia, interesul pentru cultura orientală.

„Sentimentul misterului cosmic" (N. Gană) este perceptibil și în poezia „Izvorul nopții". Blaga pornește de la a recunoaște omul ca parte componentă a armoniei universale, în stare de gesturi demiurge.

Elogiu adus ființei dragi, „Izvorul nopții", creație lirică de foarte redusă dimensiune, unsprezece versuri, idilă ca specie, compozițional, poate fi împărțită în două unități. Primele nouă versuri conțin, ca efect al actului contemplării, *o constatare* iar ultimele două versuri *consecința* acestei constatări. Discursul poetic se cuprinde, simetric, între adjectivul substantivizat în cazul vocativ: „frumoaso", alcătuind primul vers, și „lumina mea", metaforă născută din reflectarea în conștiința uimită a poetului privindu-și iubita, în ultimul vers.

Ca și în lirica erotică eminesciană, în poeziile lui Blaga apar puține detalii privind portretul ființei dragi: părul, ochii, mîinile etc. Contemplarea dragei naște în sufletul poetului o iubire care-i pustiește ființa. Efectul este înregistrarea surîsului ca „păgîn", aromele părului „tari", ochii lacomi și flămînzi ca de sălbăticiune.

„Frumoaso", apostrofă a aderării, formînd primul vers al idilei, comunică admirația poetului față de ființa dragă. Acest vocativ cuprinde în sine, într-o sinteză perfectă, însușirile fizice ale iubitei. Procedeul este asemănător cu cel din superbul vers eminescian „o prea frumoasă fată", care lasă cititorului deplină libertate în a-și imagina atributele fizice și morale ale fetei de împărat, ale iubitei în cazul poeziei lui Blaga. Atributul fizic care concentrează

atenția îndrăgostitului în „Izvorul nopții" este negrul intens al ochilor ființei dragi, astfel, încît el identifică aici izvorul „din care tainic curge noaptea peste văi / și peste munți și peste șesuri, / acoperind pămîntul / c-o mare de-ntuneric". Cîntecul de adorare al lui Blaga se compune în jurul acestui element, ochii. Prin imagini, poetul încearcă să sugereze vraja frumuseții de neexprimat a femeii. Cadrul în care este închipuit cuplul e, firește, nocturn, fără nici un alt detaliu: „Frumoaso / ți-s ochii-așa de negri încît seara / cînd stau culcat cu capu-n poala ta / îmi pare..."

Pe cît este de redusă ca întindere această poezie, pe atît de intens emoționantă este încărcătura de afectivitate, consecință a maximei expresivități, transmisă de L. Blaga într-un limbaj extrem de concentrat. Negrul dens al ochilor iubitei este sugerat de superlativul absolut obținut prin complinirea adverbială „așa de" pe lîngă adjectivul „negri". Gestul idilic „stau culcat cu capu-n poala ta" este un alt punct de întîlnire a lui Blaga cu Mihai Eminescu. Amîndoi în aceeași stare de beatitudine, își încarcă sufletele de frumusețea iubirii iar „poetul nepereche" și de „noaptea bogată". Gestul pune în evidență dispoziția spre visare, spre meditație a celor doi; atmosfera de taină e potențată de înserare și pregătitoare a stării de extaz în care cade poetul privind în ochii iubitei și descoperind „izvorul" acoperămîntului întins de noapte, ca un zăbranic, pe lumea întreagă. Formele pronominale de persoana întîi și a doua fixează, într-o armonie totală, cuplul aflat sub vraja de nedescris a iubirii: „îmi", „ți", „ta", „tău". Negrul ochilor dragei este intensificat cu ajutorul apoziției simple „adîncii", adjectiv substantivizat situat între virgule ca să atragă mai puternic atenția asupra atributului esențial al celei contemplate.

Versul forte al idilei este cel care se află la jumătatea ei, al șaselea, „...ochii tăi, adîncii, sînt izvorul / *din care tainic curge noaptea peste văi*". Epitetul „tainic", adverbial, metafora „mare de-ntuneric" pun în evidență aplecarea lui Blaga spre mister. Iubita este un crîmpei din tulburătoarea „corolă de minuni a lumii", ea însăși în stare de minuni în imaginația poetului. Ea, ca și liro-zoful, poate să îmbogățească lumea cu mistere sau să le adîncească pe cele existente. Poetul gradează cu măiestrie fenomenul naturii, insinuarea treptată a nopții și aceasta cu ajutorul conjuncției „și" cu rol intensificativ. Privirea lui Blaga pornește de la perspectiva apro-

piată, munții, șesul, pînă ce în depărtarea nelimitată cuprinde tot pămîntul. „Întunecata mare“ din „Floare albastră“, de Mihai Eminescu și „marea de întuneric“ la Blaga sînt similare ca semnificații, sugerînd tainele lumii de care sînt preocupați cei doi mari poeți, a căror aplecare firească, indiferent de specia abordată, este spre meditație.

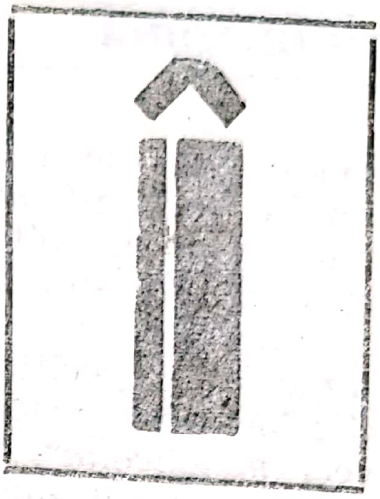
Verbul la gerunziu din „Izvorul nopții“ dezvăluie un proces în permanentă desfășurare de la „începuturi“. Minunea cea mare care se săvîrșește este descoperirea însă în ochii iubitei a fenomenului demiurgic.

După *constatarea*, ocupînd primele nouă versuri ale operei, ultimele două exprimă *consecința*: „Așa-s de negrii ochii tăi, / lumina mea“. Se reia superlativul absolut din cel de al doilea vers pentru a arăta efectul extraordinar pe care-l are asupra poetului vraja degajată de scena de intimitate, dezvăluindu-i uluitoarea frumusețe a ființei dragi. O nouă apostrofă admirativă este folosită acum, în final, „lumina mea“, metaforă sanctificînd femeia adorată. Pare un contrast puternic între negrul ochilor și lumina ce-o reprezintă iubita pentru poet. Dar este, evident, o lumină spiritualizată, dezvăluind intensitatea cu care trăiește Blaga iubirea, acel „primum movens“ al operei lui de care vorbește G. Gană. Însuși „izvorul“ este o metaforă a profunzimilor sufletești ale poetului îndrăgostit.

Pe lîngă maxima concentrare a simțirii poetice în cuvînt, de o mare expresivitate sînt elementele prozodice. Metrica este variabilă. Versurile de trei silabe alternează cu cele de douăsprezece. Ritmul este punctat de pauze dirijate de emoția poetului; cadența variază și ea în funcție de liniile de forță ale capodoperei: poza meditativă se exprimă prin verbele „stau“, „îmi pare“ iar elementul dinamic prin „curge“, „acoperind“. Un efect aparte are procedeul enjambamentului, în deplin acord cu materializarea unui fenomen cum este întunericul devenit un fluid izvorînd din ochii iubitei și învăluind întreg pămîntul. Impresia de flux al fenomenului este susținută de ondularea ideii de la un vers la altul, fără constrîngerea ei de către canoanele versificației tradiționale.

Cu Lucian Blaga și cu Mihai Eminescu, fiecare cuplu refăcînd sentimentul „originar“ învață cel mai nobil sentiment: IUBIREA. (C.B.)

Scanned with OKEN Scanner



ÎN GRĂDINĂ

de Dimitrie Anghel

Pentru caracterizarea creației[1] lui Dimitrie Anghel se utilizează frecvent formula „poetul florilor". Privită din perspectiva timpului, această sintagmă valorizatoare pare restrictivă sau limitativă, căci universul poeziei sale este mult mai complex, Dimitrie Anghel fiind, în egală măsură, *un poet al mării, al ținuturilor îndepărtate, al visului, al amintirii*. Și totuși, expresia „poetul florilor" sugerează o coordonată esențială a naturii lirice a poetului: gingășia și delicatețea. Să mai adăugăm faptul că, în spațiul literaturii noastre, „lumea în floare" înțeleasă ca „decor și cadru, realitate și simbol, complex metaforic sau personificator"[2] a devenit o imagine pe cît de obișnuită[3] pe atît de productivă în planul reprezentării artistice — și de plurivalentă — în cel al ideației.

Poezia „În grădină", care deschide volumul[4] cu același nume apărut în 1905, dezvoltă un motiv fundamental al creației lui D. Anghel, adevărat mit în viziunea artistului[5].

Discursul liric al creației este cuprins între hotarele trăirii și retrăirii unor emoții. Transfigurarea realității este realizată stilistic, prin intermediul personificării („Rîd în gră-

madă: flori de nalbă și albe flori de mărgărint") și al epitetului personificator („... mai sfioasă-i iasomia"), al comparației și al epitetului metaforic („De parc-ar fi căzut pe straturi un stol de fluturi de argint"). Stările sufetești contrastante, precum și tonurile esențiale pentru redarea atmosferei specific nostalgice sînt descifrate în fragilitatea florilor: unele „rîd", în timp ce pe fața iasomiei „se-ngînă-n veci *melancolia*", iar în trandafiri „trăiesc *mîhnirile* și plînge norocul zilelor de vară".

Mireasma florilor recheamă la viață, peste timp, din umbra trecutului și a uitării, imaginea unui gest investit cu putere de destin: „Atîtea amintiri uitate cad abătute de-o mireasmă. / Parcă-mi arunc-o floare roșă o mînă albă de fantasmă, / Și-un chip bălan lîng-o fereastră răsare-n fulger și se stinge... / De-atuncea mi-a rămas garoafa pe suflet ca un strop de sînge" /.

Scurta viziune a mîinii care aruncă floarea roșie dobîndește la modul simbolic, semnificația unor acțiuni destructive și generatoare de tristeți existențiale în universul floral. Astfel, ruperea și dăruirea se constituie ca acte funeste în care moartea se împletește cu iubirea. Ființa a cărei mînă a provocat destinul trasează hotarul despărțitor între prezumtivul „pînă atunci" sugerat de logica internă a discursului liric și concretul „de-atuncea". În scurta rememorare a trecutului, conștiința realității imediate și subiectivitatea impresiilor este marcată lingvistic prin intermediul adverbului „parcă": / "*Parcă*-mi aruncă o floare roșă o mînă albă de fantasmă, / Și-un chip bălan lîng-o fereastră răsare-n fulger și se stinge... / *De-atuncea* mi-a rămas garoafa pe suflet ca un strop de sînge" /. Ca un corolar al unei atitudini existențiale, durerea stăruie peste timp, cum sugerează poetul în versul patru al celei de-a treia strofe, insinuîndu-se într-un prezent perpetum.

Tristețea, ca liant dar și ca element ordonator al celor două axe temporale (trecut și prezent), este sugerată, în planul creației și de opoziția numerică *pluralitate* (număr plural: „flori" întărit de substantivele colective „grămadă", „stol") — *unicitate* (număr singular: o floare).

Contrastul cromatic dobîndește în logica discursului liric o dublă funcție: cea cu efect imediat, reliefată în plan

reprezentativ (floare „roșie“ — mîna „albă“) și cea cu efect atît în plan reprezentativ-iconic, cît și în plan simbolic (flori „albe“ — floare „roșie).

Strofa a patra a poeziei sugerează, în plan semantic, existența într-un timp iremediabil pierdut — dincolo de *spațiul fizic al grădinii reale*, a unui *spațiu moral al grădinii imaginare*. Semnificația inițială a titlului, de localizare fizică a desfășurării lirice, dobîndește o conotație prin coordonata simbolică a cuvîntului „grădină“ (sugerat doar în cuprinsul poeziei), înțeleasă ca spațiu al ordinii intelectuale și al frumuseții sensibile: „Ca nalba de curat odată eram, și visuri de argint / Îmi surîdeau cu drag, cum rîde lumina-n foi de mărgărint, / Și dulci treceau zilele toate, și-arar dureri dădeau ocoale... / Ah, amintirile-s ca fulgii rămași uitați în cuiburi goale!“ /

Evocarea realității afective trecute (verbele sînt la timpul imperfect) — realizată în accentele calme ale confesiunii lirice din primele trei versuri ale strofei citate mai sus, sugerează existența prezentului doar ca negare a unui trecut armonios, „odată“ opunîndu-se unui *acum* nerostit, dar presupus, conținut în regretul ultimului vers.

Rănit de atingerea dragostei eterne, de „o mînă albă de fantasmă“, poetul se simte exclus din lumea armoniei și a împăcării, a „visurilor de argint“, a zilelor „dulci“ unde durerile „dădeau ocoale arar“.

Impresia de armonie, de spațiu securizant, în care trăirile afective, existențiale ale poetului se consumau lent, este sugerată de Anghel prin reluarea unor cuvinte din prima strofă („nalbă“, „mărgărint“, „dulci“, „de argint“, „rîde“), cuvinte cu funcție exclusiv ornamentală și investirea lor — în ultima strofă, citată deja — cu valoare moral-simbolică (curat ca „nalba“, visuri surîdeau cum „rîde“ lumina, fluturi „de argint“ — epitet cromatic — „visuri de argint“ epitet apreciativ al unei realități moral-afective, „miresme dulci“, epitet fizic — „dulci treceau zilele“, epitet fizic cu valoare morală).

În acest fel, detaliile fizice și semnificațiile morale se conjugă, sugerînd corespondențele prin care se alcătuiește unitatea naturii. Comparația care încheie discursul liric, „Ah, amintirile-s ca fulgii rămași uitați în cuiburi goale!“, din care transpar afectivitatea, dar și devenirea temporală,

Scanned with OKEN Scanner

sugerează ideea, potrivit căreia, grădina — ca spațiu al ordinii, al armoniei și echilibrului — este supusă și ea legilor implacabile ale trecerii și ireversibilității. Ceea ce nu l-a împiedicat pe poet să tindă necontenit spre același ideal de frumusețe, întruchipat în grădina imaginară a visului...

Ordonat în versuri ample, de 18 silabe și în ritm iambic, elegiac, discursul liric are o muzicalitate învăluitoare, o desăvîrșită fluiditate, insinuînd un gînd sensibilizat, o stare afectivă supuse mereu aspirației spre armonie, proprie profilului spiritual al poetului... (M. I.).

---

[1] În acest sens vezi *D. Anghel interpretat de...*, București, Editura Eminescu, 1982.

[2] Felicia Giurgiu, *Motive și structuri poetice*, cap. *Pămîntul „în floare"*, Timișoara, Editura Facla, 1980, p. 130.

[3] Vezi pentru dezvoltarea ideii studiu Feliciei Giurgiu, *Motive și structuri poetice*, cap. *Pămîntul în floare*, Timișoara, Editura Facla, 1980, p. 130 (142).

[4] Considerații pertinente asupra volumului „În grădină" face criticul Șerban Cioculescu în studiul *Introducere în opera lui Dimitrie Anghel*, București, Editura Minerva, 1983, p. 54—60, vezi în acest sens și studiul lui Teodor Vîrgolici, *Dimitrie Anghel*, (București), Editura Tineretului, (1966).

[5] Georgeta Horodincă, *D. Anghel, Portret în evantai*, București, Editura Cartea Românească, 1972, p. 137.

ÎN LIMBA TA

de Grigore Vieru

Poezia face parte din volumul „Fiindcă iubesc", volum apărut în anul 1980 la editura „Literatura artistică" din Chișinău.

Titlul este revelator pentru conținutul poemului și pentru toate celelalte poeme — odă limbii materne — „Legămînt", „Autobiografică", „Cîntec", „Rugă", „Harpa", „Ars poetica", „Printre cuvinte", „Motiv clasic", „Stare", „Poetul", „Graiul".

Poemul alcătuit din trei strofe este scris în genul literaturii transparente în planul simbolului: Walt Whitman, Reiner Maria Rilke, Ioan Alexandru.

O poezie dedicată limbii materne, oricui ar aparține — lui O. Khayam sau Li Tai Pe, Hölderlin sau Bakonsky — are statut de poezie ocazională, liturgică. Strofele, fiecare din cîte opt versuri, redau succesiv ideile poetice concentrate în titlu. În prima strofă poetul, utilizînd verbe și adjective pronominale de întărire, exprimă cele două fețe ale lui Ianus: bucuria și tristețea. Acste două trăiri fundamentale pot să aibă o anume formă de exprimare numai „în aceeași limbă":

„În aceeași limbă
Toată lumea plînge,
În aceeași limbă
Rîde un pămînt.
Ci doar în limba ta
Durerea poți s-o mîngîi,
Iar bucuria
S-o preschimbi în cînt."

In poezia lui Grigore Vieru este prezent orfismul. Un mare clasic al românilor de peste Prut nu putea să nu-și electrizeze forța lăuntrică cu elemente orfice: „Iar bucuria / S-o preschimbi în cînt."

În strofa a doua apar elemente ale vieții microcosmice, sentimente specific umane:

„În limba ta
Ți-e dor de mama,
Și vinul e mai vin,
Și prînzul e mai prînz.
Și doar în limba ta
Poți rîde singur,
Și doar în limba ta
Te poți opri din plîns."

Apare în această strofă al doilea motiv fundamental din creația lui Grigore Vieru și anume: prezența tulburătoare a mamei și dragostea sfîntă față de ea. Vieru, asemenea lui Horațiu, prețuiește valorile obișnuite ale vieții: „Și vinul e mai vin, / Și prînzul e mai prînz." În finalul strofei reia ideea antinomiei sufletești din prima strofă: „Și doar în limba ta / Poți rîde singur, / Și doar în limba ta / Te poți opri din plîns."

Ultima strofă, de o seninătate tristă, eminesciană, cumulează elemente orfice, elemente specific românești și universal umane:

„Iar cînd nu poți
Nici plînge și nici rîde,
Cînd nu poți mîngîia
Și nici cînta,
Cu-al tău pămînt,
Cu cerul tău în față,
Tu taci atunce,
Tot în limba ta."

Asemenea lui Orfeu, pedepsit de zei să nu mai vadă pe Euridice, poetul însingurat de istorie, rămîne fără grai, „mut ca o lebădă". Cel născut pentru nemurire „nu poate mîngîia / Și nici cînta" din cauza prea marii suferințe interioare.

Scanned with OKEN Scanner

Tăcerea, element poetic, la fel de sugestiv ca și cuvîntul, este unica soluție de a supraviețui într-o anumită limbă: „Cu-al tău pămînt, / Cu cerul tău în față, / Tu taci atunce / Tot în limba ta."/

Poezia este scrisă într-un limbaj simplu, fără încărcătură stilistică. Vieru scrie o poezie națională, bazată pe frecvența substantivelor (20) și a verbelor (16). Ideile poetice curg într-o fluență aparte cu ajutorul prepozițiilor (12), conjuncțiilor (15) și adverbelor (8). Adjectivele — epitete ornante și de identificare sînt în număr de opt. Totodată, epitetele sînt și repetiții: „cerul tău", „al tău pămînt" etc.

Substantivele sînt alese din sfera vocabularului fundamental al limbii române: „limba", „pămînt", „cînt", „mama", „vin". Această alegere implică la nivel semantic o perpetuă deschidere a sensului poeziei către cititorii de diferite grade de receptare. Verbele, folosite la prezent, creează ca și la Eminescu impresia de eternitate: „plînge", „rîde", „poți", „opri". Cîteva verbe la conjunctiv prezent imprimă poeziei o modalitate certă în planul expresiei: „s-(o) preschimbi", „s-(o) mîngîi".

Există în poezia „În limba ta" o unitate indisolubilă între nivelurile limbii, unitate dată de limpezimea mesajului și de profunzimea lui. Victor Crăciun nota în Postfața volumului „Rădăcina de foc" (1988): „Aceeași simplitate clară a desăvîrșirii gîndului în vers, aceeași expresie în cîntarea istoriei, folclorului și a umanității. Iar deasupra, ca steaua sa, ca propria „Stea de vineri", mama-graiul, tridentul de apărare a tradiției, dragostei și a viitorului". (pag. 362—363)

Poemul „În limba ta" este ecoul notațiilor lingvistice eminesciene din manuscrise, o variantă sublimată a „Cîntecelor" lui O. Goga și o replică la versurile — paradoxuri despre limbă ale lui Nichita Stănescu.

Creația lui Grigore Vieru este originală, mesianică și sîntem de părere că va avea soliditatea și nemurirea celei eminesciene.

Scanned with OKEN Scanner

Alte volume de poezie care i-au consacrat celebritatea sînt următoarele: „Numele tău" (1968), „Duminica cuvintelor" (1969), „Un verde ne vede" (1975), „Mama" (1980), „Poezii" (1983), „Scrieri alese" (1984) și volumul „Cel care sînt" (1987). În România a publicat următoarele volume de versuri: „Steaua de vineri" (1978) la editura „Junimea" din Iași, „Izvorul și clipa" (1981) la editura „Albatros" din București și „Rădăcina de foc" la editura „Univers" din București. (M. M.)

Beșleagă, Vladimir, *Grigore Vieru* (1981).

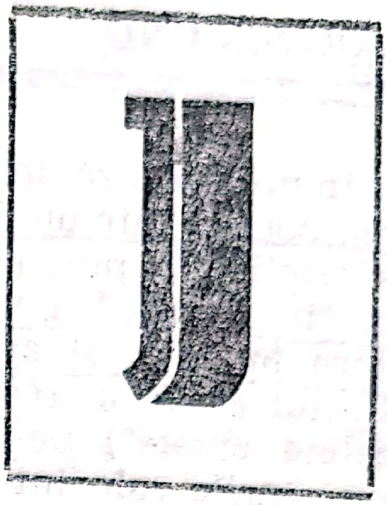
Botezatu, Elizá, *Poezia meditativă moldovenească* (1977).

Cimpoi, Mihai, *Întoarcerea la izvoare* (studiu consacrat creației poetului); *Mirajul copilăriei*, 1968.

Dolgan, Mihai, *Poezie a vieții și a marilor rosturi umane* (1976).

Druță, Ion, *Creația poetului*, cu referire la volumul de versuri „Numele tău" (1968).

Scanned with OKEN Scanner



JOC SECUND

de Ion Barbu

Poezia *Din ceas, dedus...* deschide volumul *Joc secund*, publicat în 1930, la Editura „Cultura Națională", iar titlul *Joc secund*, atribuit de unii critici literari, se explică prin identitatea de titluri dintre volum și ciclul inițial al acestuia, cel al ciclului fiind reluat în partea superioară a fiecărei pagini aparținătoare, de aici confuzia rezultată. De altfel, intenția poetului este evidentă, lipsa titlului creează senzația de deschidere, de inițiere într-un univers poetic unic, inconfundabil. Poemul este deci o *artă poetică* a volumului, a poeziei lui I. Barbu, în general, el își circumscrie un întreg univers poetic, o concepție despre poezie și un limbaj poetic specifice poetului-matematician, aflat în căutarea unei alte modalități estetice de exprimare. Tudor Vianu distinge în evoluția poetului mai multe etape cărora le corespund ciclul *parnasian*, cel *baladic și oriental* și cel *ermetic*. Volumul și poemul în discuție se încadrează celei de-a treia perioade, ultima din creația lui I. Barbu. Există în opera lui poetică anumite constante ușor de stabilit, diferențele stabilite ținînd mai degrabă de tematica fiecărui ciclu, decît de limbajul poetic și de concepția despre poezie a autorului.

Scanned with OKEN Scanner

Impresionează la I. Barbu detașarea de real, transformarea poeziei într-un *joc* implicînd gratuitate a gestului, căutare a esteticului pur, nefăcînd concesii contingentului. Prin expresie artistică poetul tinde spre atemporal, spre nelimitare în timp și spațiu, spre puritatea rece a matematicii. Poetul caută în real („Din ceas") frumosul („adîncul acestei calme creste") pe care însă îl răsfrînge, îl oglindește în resorturile sale intime, transformîndu-l în „joc secund, mai pur", care depășește limitele stricte ale *ceasului* și trece astfel „în mîntuit azur". Limbajul poetic abstract nu este și abscons, el cere doar o oarecare inițiere în poetică, pentru a avea astfel posibilitatea de a pătrunde în universul de metafore și simboluri specifice acestui poet de mare originalitate.

Putem descoperi și o subtilă antiteză între „calma creastă" și „cirezile agreste", dar, paradoxal, prin oglindire acestea se regăsesc în jocul superior al artei, așa cum se răsfrîng și în luciul apei.

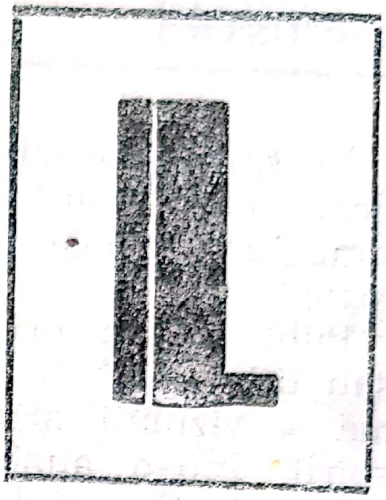
Poezia este *Nadir latent*, oglindire în adînc alchimic a zenitului, tentație interioară spre surprinderea infinitului exterior. Magul capabil să realizeze în retortele sale această subtilă retroversiune este Poetul, opera lui constituie „însumarea de harfe" a căror unică melodie se alcătuiește „în sbor invers", reunirea lor într-un cîntec unic, inconfundabil trimite în mod evident spre caracterul orfic al poeziei. Procesul de trans-formare a realului contingent în poezie, în artă pură se desfășoară în intimitate, fără a permite accesul exteriorului. Apa este prezentă în ambele strofe ale poeziei, dar conotațiile dezvoltate sînt diferite, oglindă care transcende lumea obiectivă, mai întîi, laborator abscons, generator al altui univers, mai pur, mai apoi.

Poezia are o puritate de cristal, căreia îi corespunde solemnitatea tonului incantatoriu. Topica și sintaxa textului se supun ideii care-și cere forma cea mai potrivită. Ritmul, la rîndul său, creează senzația că avem de a face cu un text gnomic, ascunzînd sensuri profunde, care nu se lasă descoperite de către profani.

Scanned with OKEN Scanner

Din ceas, dedus..., chiar dacă are dimensiuni reduse, este o capodoperă a artei lui I. Barbu, un mic giuvaer creat de un meșter excepțional dintr-un diamant de mare puritate. Artă poetică, dar și viziune asupra rostului artei, ea reprezintă cheia care permite intrarea într-un univers poetic unic, inimitabil (chiar dacă epigonii nu au lipsit!). (*A. N.*)

Scanned with OKEN Scanner



LACUSTRA

de George Bacovia

În peisajul lirismului românesc, după atmosfera tonică din opera lui George Coșbuc, versul bacovian aduce un timbru nou, fiind un cîntec de jale compus într-o melodie stranie. Asimilînd, în formule originale, melancolia versului eminescian și tristețea din poezia lui Octavian Goga, G. Bacovia creează o poezie mimetică și monocordă, cu o „atmosferă de copleșitoare dezolare, de toamne reci, cu ploi putrede, o atmosferă de plumb, în care plutește obsesia morții și a neantului, o descompunere a ființei organice“[1]. Deși în poezia bacoviană se resimte filonul romantic eminescian, creația sa artistică ilustrează principiile estetice ale curentului simbolist, apărut la noi la sfîrșitul secolului trecut și începutul secolului nostru. Prin cromatică și predilecția pentru muzicalitatea versului, prin motive, tematică și o anume atmosferă, creația poetică bacoviană trădează existența unor modele din patrimoniul simbolismului francez, cum ar fi: Baudelaire, Verlaine, Rollinat, Laforgue etc.

Scanned with OKEN Scanner

În spiritul esteticii simboliste, poezia lui G. Bacovia dezvăluie o realitate a sufletului, a trăirii, exprimată în simboluri și sugestii, în datele unui bogat registru psihologic.

Publicată în primul volum de versuri, apărut în 1916, sub titlul simbolic „Plumb", poezia *Lacustră* este o emblemă a viziunii artistice bacoviene, exprimînd o stare de spirit, într-o atmosferă specifică unei realități poetice originale. Raportul natură-om, frecvent în creațiile romanticilor, este perceput, în poezia simbolistă, dintr-o nouă perspectivă, căci planul exterior — al naturii și al lumii materiale — prin sugestii multiple, pare a fi determinantul vieții psihologice, prelungind sentimentul terorizant al trăirii într-o realitate ostilă.

Cele patru catrene ale poeziei, structurate într-o simetrie perfectă, concentrează motive și teme specifice viziunii estetice simboliste: al ploii, al golului sufletesc, al singurătății și al nevrozei. Pe fundalul adînc și larg dimensionat al spațiului și al timpului este proiectat motivul însingurării totale a poetului și al teroarei „de umed", ca simbol al dezagregării universului și al morții iminente.

Din perspectiva categoriilor de spațiu și timp se poate observa în poezie conjugarea planului existențial cu planul evocativ, al realității cu visul: „De-atîtea nopți aud plouînd, / Aud materia plîngînd ... / Sînt singur, și mă duce-un gînd / Spre locuințele lacustre". Cele două realități (lumea exterioară, materială și lumea interioară, spirituală) se contopesc, sugerînd dimensiunea infinitului, în spațiu și timp, și a monotoniei copleșitoare, la nivelul stării sufletești. Ideea este susținută din punct de vedere artistic prin senzația auditivă, creată în prima strofă de obsesia ploii (repetarea verbului „a auzi") și de metafora, cu o extraordinară forță sugestivă, „Aud materia plîngînd". „Intenția e firește aceea de a amplifica proporțiile fenomenului concret și trăit în realitate, prin exprimarea ecoului său interior și, dincolo de aceasta, de a propune de fapt un simbol al descompunerii universale... al terorii de materialitate".[2] De altfel, sentimentul care se degajă din întreaga poezie este acela al instabilității funciare a ființei și al precarității ei, cauzat de spectacolul unei materii aflată în dezagregare continuă, apa fiind un simbol al

eroziunii și al instabilității. Sentimentul de monotonie exasperantă, sugerat și prin muzicalitatea interioară a verbului la gerunziu (plouînd, plîngînd), de teroare sub amenințarea descompunerii universale, se adîncește treptat, atingînd momentul culminant, al crizei singurătății și al neantului. În acest sens, se revine, în finalul poeziei, la prima strofă, care se repetă, modificîndu-se doar versul al doilea („Tot tresărind, tot așteptînd...") și convertind, astfel, realitatea materială în viață sufletească. Prin structuri lexicale și gramaticale, ingenios construite, (elemente care dezvăluie motivul ploii: plîngînd, lacustre, ude, val, mal, piloții; simboluri ale însingurării: folosirea în exclusivitate a persoanei I, evidentă la nivel verbal și pronominal, precum și a timpului prezent al verbului) sînt potențate trăirile afective. Impresia de monotonie este sugerată și de o anume stare de somnolență, ce precede somnul propriu-zis și visul, realizată în vers prin sensul ipotetic al cuvintelor: parcă, mi se pare. Pentru a sublinia sentimentul de solitudine, de „gol istoric", spațiul realității prezente este transferat în alte timpuri, în anistorie. „Prezența locuinței lacustre generalizează impresia de mișcare revolută a timpului. Starea de nevroză, de iritare, provocată în prima strofă de planul materiei, se corelează cu spaima, cu frica din strofa a doua. Podul rămas la mal, în contextul existenței primitive, înseamnă un pericol".[3] Întreaga stare sufletească a poetului este redată acum prin intermediul senzațiilor („parcă dorm pe scînduri ude; / În spate mă izbește-un val — / Tresar prin somn, și mi se pare / Că n-am tras podul de la mal"). De la planul, oarecum concret, de enumerare a senzațiilor organice, din strofa a doua, se trece la un plan abstract, meditativ și simbolic, în strofa a treia. Metaforele: „Un gol istoric se întinde / (...) / Și simt cum de atîta ploaie / Piloții grei se prăbușesc", susținute prin sintagme-cheie (gol istoric, atîta ploaie, piloții grei, se prăbușesc), sugerează teama de neant, apăsarea sufletească, suferința și înfrîngerea poetului, damnat prin condiția lui socială.

Ecoul profund al „Lacustrei" dăinuie prin timp, tocmai pentru că autorul ei a reușit să convingă, cu mijloacele unei arte înalte, de bijutier desăvîrșit, că drama individului superior izvorăște din „imposibilitatea de adaptare la

structurile sociale întemeiate pe triumful materialității asupra idealității în raporturile umane, ceea ce explică persistența simbolului existențial al subrezeniei umane și al amenințării perpetue și, compensativ, al aspirației latente sau uneori revoltate"[4].

În contextul general al operei bacoviene „Lacustră" are o valoare paradigmatică. Metafora „Aud materia plîngînd" propune o cheie de înțelegere a unei condiții umane, asumată integral de poet. În fond, poezia exprimă, prin sugestii și simboluri, conștiința neliniștită și tragică a poetului damnat. (I. I.)

---

[1] Eugen Lovinescu, *Scrieri I* (Critice), București, Editura pentru Literatură, 1969, p. 404.

[2] Florin Mihăilescu, *G. Bacovia: Lacustră*, în Analize și interpretări de G. G. Ursu, și Florin Mihăilescu, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1975, p. 53.

[3] Maria Pavnotescu, *George Bacovia*, în Manualul de Limba și Literatura română, pentru clasa a XI-a de Gh. Olteanu și Maria Pavnotescu, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1980, p. 289—290.

[4] Florin Mihăilescu, Op. cit., p. 55.

LIMBA NOASTRĂ

de Alexei Mateevici

Poetul erou, Alexei Mateevici apare în contextul literaturii române ca o figură luminoasă, a cărei creație emoționează cititorul în cel mai înalt grad, prin forța evocatoare a sentimentelor perene ale românului: dragostea de neam, țară și limbă.

El a participat la luptele de la Mărășești, ca preot militar și s-a stins din viață în 1917.

Despre poetul basarabean, din Buceag, G. Călinescu afirmă că ar fi devenit un poet „mare", însă moartea curmă un destin în plină ascensiune.

Cel mai cunoscut text al lui Mateevici rămîne oda *Limba noastră*, emoționantă creație închinată limbii române.

Despre acest text G. Călinescu consemnează în *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* (Ed. Nagard, 1980, p. 856): „După G. Sion, Mateevici dădu o nouă serie de definiții ale limbii române *(Limba noastră)* cu imagini superioare de mare poezie".

Textul nu este numai o definiție a limbii, ci și o definire a sentimentului de dragoste față de limba noastră încărcată de sensuri, nuanțe și muzicalitate.

Poezia cuprinde 12 catrene, care pot fi grupate în două direcții după conținutul ideatic al fiecărei strofe. Astfel, primele 8 strofe cuprnd definiții lirice ale limbii române, iar ultimele 4 sînt adevărate îndemnuri patetice pentru înfrumusețarea, păstrarea și îmbogățirea limbii, văzută ca o mare zestre spirituală a unui neam.

Textul lui Mateevici dezvoltă ideile legate de limbă prin intermediul unor metafore deosebit de sugestive: „Limba noastră-i o comoară / În adîncuri înfundată, / Un șirag de piatră rară / Pe moșie revărsată". În această strofă

apare ideea legăturii om-limbă-pămînt, de unde rezultă că limba este „o comoară" purtată de om cu sine, pretutindeni și dezvoltată pe propriu-i pămînt. Metafora „Un șirag de piatră rară" simbolizează cuvintele limbii, șirul lor bogat în nuanțe, sensuri și semnificații, legăturile dintre ele care fac posibilă comunicarea lingvistică și afectivă.

Pentru tînărul poet, dar și pentru toți vorbitorii, limba este „foc ce arde", acești termeni reprezentînd patima, dar și forța limbajului de a transforma totul și de a răzbuna orice nedreptate.

Alte metafore ale textului relevă capacitatea limbii de a sensibiliza și de a fi ea însăși material sensibil. „Limba noastră-i numai cîntec / Doina dorurilor noastre". Apar aici două cuvinte simbol „doina" și „dorul", cuvinte care definesc însăși ființa noastră, specificul nostru național. „Doina" și „dorul" sînt sufletul neamului, zestrea și emanația noblețiii sale spirituale.

Poetul demonstrează, cu o deosebită sinceritate a discursului său poetic, că limba înseamnă însăși existența omului. Astfel el stabilește o legătură indestructibilă între graiul viu al poporului și „graiul pîinii", elemente *sine qua non* pentru ființa unui neam.

Cea mai înaltă și frumoasă formă a limbii o găsim în creațiile artistice, care desăvîrșesc frumusețea graiului și o transmit urmașilor și urmașilor întru eternitate.

Pe de altă parte, limba înseamnă început, istorie, evoluție, zbucium sufletesc: „Limba noastră-s vechi izvoade / Povestiri din alte vremuri; / Și cetindu-le'nșirate / Te-nfiori adînc și tremuri".

Autorul arată că de limbă sînt legate toate evenimentele sociale și culturale ale unui neam. Limba înseamnă învățătură („cazanie"), plîns și cîntec, bucurie și tristețe, este bunul cel mai sfînt al omului.

Ultimele patru strofe schimbă registrul ideatic, avînd valoare de concluzie sau de sfaturi, îndemnuri, la fel de sensibile ca și definițiile din catrenele anterioare.

Adresarea directă către un întreg neam este plină de patetism și are drept scop transmiterea mesajului de a păstra dulceața, muzicalitatea, acurateța și splendoarea

limbii: „Strîngeți piatra lucitoare, / Ce din soare se aprinde, / Și-ți avea în revărsare / Un potop nou de cuvinte".

Textul lui Mateevici are o anumită simetrie, realizată de reluarea primei strofe, ușor schimbată în final: „Răsări-va o comoară / În adîncuri înfundată, / Un șirag de piatră rară / Pe moșie revărsată". Reluarea acestor versuri dă pregnanță ideii de „comoară" pentru limbă, iar modificarea realizată în final exprimă optimismul poetului, care are viziunea unui răsărit al limbii, a unei afirmări plenare a acesteia în lume și a neamului care o vorbește.

Poezia *Limba noastră* este o laudă, în sensul clasic al cuvîntului, deosebit de emoționantă, străbătută de un puternic fior patriotic, care este ecoul sufletului unui poet dispărut atît de tînăr și în mod atît de tragic. (L. C.)

Scanned with OKEN Scanner

LUCEAFĂRUL

de Mihai Eminescu

„Slujit de o enormă acumulare de cultură românească și străină, de un gust fără greș, format la școala lui Homer, Shakespeare și Goethe, precum și la aceea a clasicului folclor românesc, Eminescu a realizat o operă de sinteză a tuturor tradițiilor populare și culte naționale, depășindu-le prin geniul și munca sa neprecupețită și întrupîndu-le în făuriri de fond și forme admirabile, lucrate în atelierul său de titan neobosit“[1]. Luceafărul este expresia desăvîrșită a geniului eminescian, apărînd ca o sinteză a gîndirii sale poetice, ca „un diamant fascinant într-un colier cu multe nestemate, pe care le privim și le judecăm ca o singură piesă“[2]. „Luceafărul“ este geniul mitului românesc, iar legenda Luceafărului este mai mult decît alegoria propriei existențe de poet a lui Eminescu..., este totodată simbolul unei istorii, pe care el o reconstituia poetic în poezia mitului românesc, pentru a-i da astfel prestigiul unui destin, ca patos al mișcării, cuprins în ideea românească“[3].

După mărturisirea autorului însuși, poemul are, ca sursă principală de inspirație, basmul popular românesc *Fata în grădina de aur*, cules de germanul Richard Kunisch, în călătoria sa prin Oltenia, și publicat la Berlin în 1861, într-un memorial de călătorie. Referirile la această sursă folclorică a capodoperei eminesciene susțin categoric afirmația poetului. M-Gaster este primul istoric literar care stabilește legăturile poemului cu basmul popular, iar D. Caracostea publică în 1926 basmele culese de Kunisch, pentru a susține, prin comparație, izvoarele folclorice ale poemului eminescian. G. Bogdan-Duică consideră însă, că „puțin i-a dat lui Eminescu basmul, mult, aproape tot, i-a dat el basmului.“[4]

Scanned with OKEN Scanner

Basmul popular trece, în gîndirea poetică eminesciană, prin mai multe variante. Prima variantă, publicată de I. Chendi, în volumul Literatura populară, apărut în 1905, păstrează aproape toate episoadele basmului, modificînd doar finalul. În basm, Zmeul care ceruse de la Demiurg să fie dezlegat de nemurire pentru dragostea frumoasei fete de împărat, prăvale o stîncă pe cei doi îndrăgostiți. În viziunea eminesciană răzbunarea zmeului se face cu detașare superioară, caracteristică ființei nemuritoare, astfel că Zmeul îi blestemă pe cei doi pămînteni: „Fiți fericiți — cu glasu-i stins a spus — / Atît de fericiți, cît viața toată / Un chin s-aveți: de-a nu muri deodată!". Versiunea definitivă, cea de a cincea variantă, este într-adevăr, o stilizare a basmului și o amplificare a simbolurilor, astfel că în Luceafărul, „în cadrul de basm se înalță expresia cea mai desăvîrșită a lirismului erotic și filozofic al lui Eminescu"[5].

Lectura poemului, după cum mărturisește Titu Maiorescu în însemnările zilnice, s-a făcut la Junimea, înainte de apariția operei. *Luceafărul* a fost publicat în Almanahul Societății academice social-literare „România jună", din Viena, în aprilie 1883. Poezia a fost reprodusă în același an în Convorbiri literare și în Familia, pentru ca în decembrie 1883 să apară în prima ediție a poeziilor lui Eminescu, tipărită de Titu Maiorescu.

Urmărind substratul folcloric al poemului, prin cîteva detalii (formula de basm cu care se deschide opera, portretul fetei de împărat, metamorfoza Luceafărului, cheamă rile magice ale fetei de împărat, cuvinte și locuțiuni izvorîte din graiul viu, popular: acu-i acu, arz-o focul, să-ți încerci norocul, ni s-or pierde urmele —, etc.; reluarea motivului zburătorului) observăm că lumina interioară a capodoperei se află în morfologia basmului popular românesc, cu care s-a identificat, după cum însuși mărturisește: „Dumnezeul geniului m-a sorbit din popor, cum soarele soarbe un nour de aur din marea de amar".

Un alt izvor, care a penetrat benefic în poemul deplinei sale maturități artistice, este vasta și profunda cultură eminesciană. Ancorat în realitatea tradiției folclorice și a literaturii culte românești, Mihai Eminescu, numai pînă la vîrsta de 33 de ani, cît a trăit, a strîns și a asimilat cultura lumii, de la literatura și filozofia orientală, începînd cu cea egip-

teană și sanscrită, la filozofia și arta greacă, pînă la filozofia și literatura marilor culturi europene, din toate timpurile. Diferite sugestii și idei, trecînd prin travaliul creației, primesc materializare poetică în gîndirea genială eminesciană. Luceafărul devine, astfel, un poem filozofic, în care tema romantică a condiției omului de geniu, capătă strălucire desăvîrșită. După însemnarea poetului, lăsată pe marginea unui manuscris, *Luceafărul* este un poem alegoric: „În descrierea unui voiaj în Țările române, germanul K. (Kunisch) povestește legenda Luceafărului. Aceasta este povestea. Iar înțelesul alegoric ce i-am dat este că, dacă geniul nu cunoaște nici moarte și numele lui scapă de noaptea uitării, pe de altă parte, aici pe pămînt nici e capabil de a ferici pe cineva, nici capabil de a fi fericit. El n-are moarte, dar n-are nici noroc". Problema geniului, după cum se poate observa, este privită de poet din perspectiva filozofiei lui Schopenhauer, potrivit căreia, cunoașterea lumii este accesibilă numai omului de geniu, care este capabil să depășească sfera subiectivității, să se depășească pe sine, înălțîndu-se în sfera obiectivului. Fiindu-i caracteristică inteligența și rațiunea pură, are putere de a se sacrifica pentru atingerea scopului. Spre deosebire de el, omul de rînd nu-și poate depăși condiția subiectivă, fiind dominat de voința oarbă de a trăi. Problematica geniului este filtrată în poem prin miturile și concepțiile filosofice despre nașterea lumii și originea elementelor primare (Platon — la originea lumii se află Cerul și Pămîntul; Hesiod — la originea lumii stă noaptea, fiica Haosului, zeița tenebrelor și mama tuturor zeilor; Hyperion este, în filosofia lui Hesiod, fiu al Cerului, tatăl Soarelui și al Lunii; iar în opera lui Homer este Soarele însuși).

Ecoul textelor și al ideilor din filosofia indiană veche se răsfrînge firesc și în Luceafărul. Exemplificăm, în acest sens, cu un episod din Kaţha Upanișad, în care tînărul înțelept Naciketas se întîlnește cu Yama, zeul morții. „Tînărul îi cere zeului să-i destăinuie misterele morții. Yama nu vrea să le dezvăluie unui muritor și-l ispitește cu alte daruri... întocmai cum Hyperion îi cere lui Demiurg să-l dezlege de nemurire. Ca să-l convingă de zădărnicia

dorinței sale, acesta îi explică secretul morții și al nemuririi. Contextul e invers, dar în expunerea Demiurgului răsună o notă asemănătoare celei a lui Yama"[5].

Prelu înd unele date din mitologie Eminescu le conferă sensuri filosofice adînci și noi, în cadrul contextului.

Multe poezii din creația anterioară Poemului, chiar din perioada de debut, prin motive și simboluri, prin idei și imagini poetice sînt secvențe și detalii sau exerciții și sugestii pe care Luceafărul le sintetizează, astfel încît, așa după cum spunea un exeget al operei lui Eminescu, „dacă, prin absurd, ar dispare opera și ar rămîne numai Luceafărul, am putea reconstitui întregul ansamblu". Să amintim doar cîteva titluri în acest sens: Numai poetul, Călin — file din poveste, Sarmis, Gemenii, Strigoii, Peste codrii sta cetatea, Povestea magului călător în stele, Înger și demon, Venere și Madona, Sara pe deal, Floare albastră, Și dacă..., La steaua, Pe lîngă plopii fără soț, Pajul Cupidon etc.

Cele 392 de versuri ale poemului Luceafărul, distribuite în 98 de catrene, sînt organizate într-o structură compozițională armonioasă, susținută de cele două planuri (universal-cosmic și uman-terestru), care converg permanent unul spre celălalt și se interferează uneori în cele patru tablouri, gîndite ca entități distincte în arhitectura ansamblului. Referitor la încadrarea operei în gen și specie literară, unele studii de referință și-au exprimat părerea că opera este un poem epic, avînd și unele implicații dramatice. Alții consideră că epicul este infestat puternic de liric, căci stilizarea basmului a condus firesc la trecerea de la epic la liric, iar personajele sînt voci ale poetului și ipostaze ale eului liric. Tudor Vianu susține că în Luceafărul asistăm la o adevărată „lirică a măștilor". Din punctul de vedere al speciei literare Luceafărul este, așa cum s-a spus, un poem filosofic, în care pastelul, idila, elegia și meditația reliefează, în formule artistice variate, adîncimea simțirii și a cugetării poetice.

Așa cum a spus-o Eminescu însuși, poemul Luceafărul este o meditație filosofică asupra condiției omului de geniu, căruia îi este caracteristică setea de cunoaștere și aspirația spre absolut. Spre deosebire de alte poezii în care Eminescu tratează condiția geniului în raport cu tre-

cerea inexorabilă a timpului și cu morala societății în care trăiește (Scrisoarea I, Scrisoarea II, Scrisoarea III), în capodopera creației sale cunoașterea de sine și cunoașterea în general este propulsată de sentimentul erotic, într-un cuvînt „erotica reprezintă în operă cheia de boltă a întregii arhitecturi“[7].

Condiția geniului, izolat de semenii lui prin însăși capacitatea larg-cuprinzătoare de cunoaștere și înțelegere a lumii, a făcut obiectul multor scrieri ale romantismului european. Dintre operele reprezentative amintim: Demonul de Lermontov, Moise de Alfred de Vigny, Cain de Byron etc.

Pornind de la mitologia greacă și de la substratul autohton (zmeul aparține mitologiei românești, iar Hyperion celei eline) poetul reține trăsăturile titanului, fără a asimila imaginea unui revoltat împotriva cerului, ca în mitologia greacă. Izolarea în lumea lui, a singurătății, este o caracteristică și o soluție totodată, la care ajunge omul de geniu în vizune schopenhauerianã. „Hyperon are trăsăturile proprii titanului și geniului“ în opera lui Mihai Eminescu. „Eminescu dă o notă elegiacă temei titaniene“[8]. El își înzestrează eroul nu numai cu atributele cunoașterii raționale, ci și cu o mare capacitate afectivă, Hyperion fiind, în același timp o forță activă și contemplativă. „Luceafărul e tipicul geniu al romanticilor... zeu uman, rege al luminii. Geniile sînt solitare, neliniștite“[9]. Motivul zborului cosmic al Luceafărului se află și în opera lui Byron, Hugo, Milton, dar în creația lui Eminescu înseamnă asistența la faptul demiurgic al creației. El „simte setea care împinge lumile spre viață și viziunea lui este una din cele mai grandioase în literatura universală. Mintea lui Eminescu lucrează cu ideea originilor lumii, a infinitului, a creației, cu cele mai înalte concepte făurite de rațiunea omului“[10], raportîndu-se astfel la timpul eternității, iubirea însăși fiind tratată din această pespectivă. Să mai amintim faptul că mitologia greco-romană oferă numeroase cazuri de iubire între un zeu și o pămînteană. „Apuleius, cu povestirea lui celebră Amor și Psyche a fost una din lecturile favorite ale lui Eminescu“[11]. Scrierea care a dat imbold deosebit inspirației eminesciene a fost *Cerul și pămîntul* de Byron. Diferit de temperamentul de

revoltat tumultuos al eroului lui Byron, Hyperion este un gînditor senin, un contemplativ. „Luceafărul nu poate fi identificat cu demonul creștin sau cu Satan. Demonul amintit de Eminescu este un daimon de felul celui din Banchetul de Platon, este un geniu și în acest înțeles trebuie să-l luăm și cînd poetul ne înfățișează cele două încărnări“ [12].

Dacă analizăm textul poetic din perspectiva spațiului absolutului, al luminii și al creației, putem identifica, mai lesne, atributele genialității absolute, ca notă definitorie a lirismului filozofic eminescian.

A) Spațiul fizic și spiritual al absolutului desfășoară în Luceafărul o suită impresionantă de planuri tensionale, ce delimitează antinomic două sfere existențiale: absolutul și contingentul. În poem sînt „patru spații materiale și spirituale:

— spațiul strîmt, „un ungher“ ce măsoară sentimentul mărunt al pajului Cătălin;

— spațiul ascensional, la început înalt, al sentimentelor Cătălinei;

— spațiul stelelor, descendent o vreme, al Luceafărului, aspirînd la iubirea unei pămîntene;

— spațiul situat în afară de timp și loc al ființei supreme, care de fapt e conștiința de sine a Luceafărului, a geniului, a eternității naturii sale — spațiul absolutului“ [13]. De altfel, descendența mitologică sau ascendența ei, cuprinsă în semnificația etimologică a numelui însuși: hyperion = cel care merge deasupra, definește pe eroul eminescian ca simbol al omului de geniu. De la începutul operei se observă preocuparea poetului de a-și situa eroul într-un mediu fizic și moral înalt („Eu sînt luceafărul de sus“), iar epitetul locuțional „de sus“ nu trebuie să fie tălmăcit în sens strict fizic, ci și în înțeles moral. El nu precizează doar poziția spațială, ca astru a lui Hyperion față de pămînt (și față de pămînteni), cît mai cu seamă sugerează conștiința de sine a geniului, orgoliul său, cuprinderea tragic-lucidă a propriei altitudini și solitudini spirituale“ [14]. Originea zeiască a Luceafărului și capacitatea lui de a se metamorfoza, la chemarea fetei de împărat, dezvăluie imaginea unui ins de excepție, situat în afara timpului și

spațiului perceput de muritori (în prima întrupare: „Iar cerul este tatăl meu / Și mumă-mea e marea"; în a doua întrupare: „Și soarele e tatăl meu, / Iar noaptea-mi este muma"). În primul tablou spațiul fizic este deschis spre necuprins, supus mișcării de coborîre și înălțare, asemenea năzuinței fetei de împărat către ideal erotic și în relație cu starea ascensională a dorului, care potențează atracția Luceafărului spre lumea terestră. Scena jocului în oglindă, chemarea fetei și apoi spațiul îngust (într-un ungher; sub șirul lung de mîndri tei) în care se consumă idila Cătălin — Cătălina, creionează un spațiu mărginit, așezat într-un contur orizontal. Pe cînd „toate semnalizatoarele Luceafărului accentuează verticale spre nemărginit, datorate nu numai situației lui în spațiu, dar mai ales pentru a sublinia necontenit contraste de valoare din structura conflictului"[15] dintre cele două lumi incompatibile. Necontenit, această direcție sus-jos revine sub cele mai variate forme, avînd o deosebită valoare stilistică. Amintirea mării și a cerului „nu este numai un reflex din mitul titanului Hyperion, fiul cerului și al pămîntului, dar și o polaritate spațială pe linia verticalei, ca și prelungirea în jos, „colo-n palate de mărgean"[16], accentuînd motivul coborîrii. La nivelul structurilor stilistice apar elemente de limbaj potrivite atmosferei înalte, pentru a exprima absolutul („Am coborît cu al meu *senin*" — adjectivul devine substantiv; „Colo-n palate de mărgean / Te-oi duce veacuri multe (...) / O, vin'în părul tău bălai / S-anin cununi de stele. / Pe-a mele ceruri să răsai / Mai mîndră decît ele" — se creează o suită de metafore revelatoare).

Firea titanică a lui Hyperion se desfășoară în călătoria și convorbirea cu Demiurg, forța supremă a universului. Călătoria Luceafărului în spațiul cosmic dezvăluie extraordinara capacitate a lui Eminescu de a concretiza și materializa abstracțiile. Acum vremelnicia și mărginirea spațiului terestru, al fetei de împărat, sînt copleșite de infinitul și eternitatea lumii lui Hyperion, ca expresie a setei geniului de nemărginire, de absolut. Spațiul parcurs de Luceafăr către principiul originar este o călătorie regresivă, pe linia timpului, în cursul căreia el „trăiește în sens invers istoria creațiunii pînă ajunge în spațiul de deasupra liniei ce desparte cosmosul de metacosmos, iar în

timp, în momentul inițial al procesului cosmogonic, în acel vacuum originar ce precede geneza lumilor memorabile"[17]. În spirit kantian este descrisă imaginea spațiului celest și a drumului către Demiurg, sugerînd ideea că Hyperion este mai presus de spațiu și timp, că, asemenea geniului, este spirit contemplativ și titan, prin acțiune.

În contrast cu mișcarea lentă din spațiul idilei este brusca izbucnire a elanului spre spațiul sideral. Predicatul *porni*, urmat de subiectul *Luceafărul* deschide, ca o încordare concentrată, ascensiunea, dinamizînd tablcul și dîndu-i dintr-o dată amploare. Inversiunea topică (a lui aripe), imperfectul verbului (creșteau, treceau), alături de determinările adverbiale și substantivale (în cer, căi de mii de ani) sugerează măreția eroului și nemărginirea spațiului său. Acustic impresia trecerii clipelor cu repeziciune este susținută prin aliterația consoanei *t*, repetată de patru ori numai în versul: „În tot atîtea clipe", sugerînd parcă o unitate ritmică asemenea unui cronometru. Percepția vizuală a spațiului se adîncește prin metafora „Părea un fulger ne-ntrerupt" sugerînd zborul vertiginos în haos, elan puternic și capacitate de a birui spațiul nemărginit. În descrierea călătoriei Luceafărului se păstrează unele determinări spațiale și temporale (stelele izvorăsc din a chaosului văi, el le vede ca-n ziua cea dentăi iar imensitatea luminilor îl înconjoară „ca niște mări de-a-notul"). Poetul simte imposibilitatea ca ochiul omului să cuprindă nevăzutul. Pentru a reda inefabilul preferă construcțiile nominale, substantivul, cu valoare de metaforă-simbol, fiind semn pentru un adînc metafizic („Căci unde ajunge nu-i hotar, / Nici ochi spre a-cunoaște, / Și vremea-ncearcă în zadar / Din goluri a se naște"). Sugestia existenței dumnezeirii este realizată în stil înalt și sobru, în strofa-metaforă revelatoare: „Nu e nimic și totuși e / O sete care-l soarbe, / E un adînc asemene / Uitării celei oarbe". Caracterul inefabil al contextului, care ne apropie de prezența lui Dumnezeu, cerea valori stilistice deosebite.

„Evocat pentru a măsura prin viteză absolutul pasiunii care nu cunoaște hotare, haosul este lăsat în urmă („El zboară gînd purtat de dor, / Pîn' piere totul, totul"). Apoziția nearticulată pune din nou accent pe esența de absolut a

Scanned with OKEN Scanner

patimii"[13]. Spațiul infinit, parcurs de Luceafăr, este, de fapt, metafora plastică a dorului, a setei de împlinire a absolutului prin iubire.

B) În textul poemului *lumina* are rol axioloic. (Părea un fulger ne-ntrerupt; Țesea cu recile-i scîntei o mreajă de văpaie; Alunecînd pe-o rază; Se arunca fulgerător; Lucești fără de viață, Coroana-i arde pare; Scăldat în foc de soare; Și soarele e tatăl meu; etc.) Elementul primordial în cea de a doua întrupare a lui Hyperion este focul, este spațiul tensional al dorului, al neliniștii și suferinței. Sfera absolutului pătrunde acum în sfera vremelnicului, căci chemarea fetei de împărat de către Luceafăr, în lumea lui celestă, nu poate însemna decît trecerea iubirii în absolutul etern al spațiului spiritual. Aici temporalul și atemporalul încearcă o nouă formulă a duratei. Patima Luceafărului irumpe într-un spațiu de supraîncordare luminoasă („Un cer de stele dedesupt / Deasupra-i cer de stele"), spre a lumina viața și norocul Cătălinei. Dacă primele șapte strofe ale poemului alcătuiesc o secvență de punere în temă, de sugerare a motivelor, într-o adevărată uvertură muzicală, următoarele 36 de strofe dezvăluie conflictul și incompatibilitatea dintre cele două lumi. Hotărîrea de jertfă supremă luată de Luceafăr („Da, mă voi naște din păcat, / Primind o altă lege. / Cu vecinicia sînt legat, / Ci voi să mă dezlege") vine ca expresie definitorie pentru ipostaza de erou-titan, care traversează etape dramatice, specifice patimei spre absolut. Rugăciunea lui Hyperion, adresată lui Dumnezeu, de a fi dezlegat de povara nemuririi, are virtuți imnice și tensiune dramatică puternică („Reia-mi al nemuririi nimb"). Avem aici transfigurată dragostea, esența ei spiritualizată, purificată de orice intenție materială. Eminescu a aspirat în permanență spre dragostea ideală, făurită prin dăruire, puritate și devotament. Hyperion, un alter ego, este simbolul suprem al acestei concepții. „Ca în splendidul mit platonic, în centrul căderii astrului, pe care o cere copila îndrăgostită și pe care astrul o va invoca de la Demiurg, stă iubirea, căreia cel divin este dispus să-și sacrifice nemurirea. Dar această cădere... nu va fi decît un sacrificiu absurd... Iată de ce Luceafărul, astrul care simbolizează Spiritul Pur destinat să se întrupeze cu lumina sa pură în geniu, va fi convins de către Demiurg să rămînă în cerul „înflorit cu

sori" și să nu se prăbușească pe pămînt, unde ar rămîne întemnițat deci în ciclul existenței"[19].

C) Sub cupola centrală a poemului — întîlnirea lui Hyperion cu Demiurg — se consumă dramatismul conflictului dintre teluric și ceresc. Aici are loc liberarea Luceafărului, prin cunoașterea de sine. Confruntarea este ca un început de definiție a celor două esențe antinomice: eternitatea și efemerul: „Ei doar au stele cu noroc / Și prigoniri de soarte. / Noi nu avem nici timp, nici loc / Și nu cunoaștem moarte". Ceea ce conduce mai mult la trezirea conștiinței de sine sînt răspunsurile și ofertele lui Demiurg (vezi strofele: 82, 83, 84) în care se arată cum se ridică deasupra spațiului și timpului orice valoare creatoare: artistul, conducătorul de popoare etc. Genialitatea este văzută în condiția ei nemuritoare, al cărei destin nu este contemplația, ci creația.

Eliberat de patima iubirii, Hyperion („Dar nu mai cade ca-n trecut / În mări din tot înaltul") pronunță cu detașare izbăvirea: „Trăind în cercul vostru strîmt / Norocul vă petrece / Ci eu în lumea mea mă simt / Nemuritor și rece". Trecerea de la caracterizarea cercului strîmt al lumii Cătălinei la afirmarea suveranei conștiințe de sine se face în stil solemn, în care antiteza pronumelui la persoana I singular cu pronumele la persoana a doua plural, simbolizează, în chip de concluzie, esența conflictului între etern și efemer și subliniază menirea creatoare a geniului, liberat de patimă și de amăgitoarele chemări ale fericirii. Finalul poemului nu deschide perspective de renunțare și de resemnare, cum au spus unii, ci, dimpotrivă, de înaltă activitate creatoare, cu valoare supremă și ca o chemare mistuitoare ce o trăiește omul de geniu.

Celelalte personaje ale poemului sînt vocile lirice, în noi ipostaze, menite să susțină, prin aspirație, sau prin contrast orizontul absolut al Luceafărului. Tendința de accedere spre celest a spațiului în care apare fata de împărat exprimă năzuința ei către ideal, către sferele superioare ale spiritului. Este aici sugerată încercarea de a depăși condiția umană. Acum ea e construită din lumini, de esență spirituală, fiind o frumusețe de model stelar. Fata de împărat este izolată, oarecum, de lumea ce o reprezintă, prin originea ei

împărătească și prin frumusețea unică. Portretul fetei de împărat este realizat în linie clasică, într-un stil înalt, bazat pe concizie și limpezime, pe stilizarea expresiei, renunțîndu-se la o serie de sintagme metaforice care să identifice frumusețea fetei. Autorul alege expresia cea mai simplă: „O prea frumoasă fată", pentru a sugera ideea de absolut. Cătălina, prin condiția și destinul ei, are o poziție medie în text, ea poate urca spre Luceafăr, sau poate coborî spre Cătălin. Dacă în prima parte a operei Eminescu imaginează dragostea ideală, intangibilă la nivel uman, dar existentă ca aspirație, în partea ultimă a poemului, în cadrul idilei Cătălin-Cătălina, surprinde dragostea posibilă, la nivel uman, în limitele aspirației lumii contingentului.

Cătălin, pajul cu noroc, este stăpînit titanic de concret și imediat, susținînd astfel, prin contrast, spațiul absolutului, al lumii transcendente reprezentată de Luceafăr. Gesturile sale sînt ale unui însetat de voluptăți, iar limbajul este adecvat acestor mișcări sufletești. Spațiul care îl definește pe Cătălin este strîmt, atît fizic, cît și psihic, și lipsit de linii tensionale. Are ambiții ce țin de orizontul lui îngust, propriu oricărui personaj periferic, în ierarhia valorilor.

Poem romantic, prin temă și motive, Luceafărul dezvăluie tipul eroului de excepție, al titanului și al geniului absolut. Luceafărul este un mit liric romantic prin valorificarea motivului din basmul popular, acela al zburătorului, și prin însuși ceremonialul erotic, desfășurat într-o natură feerică. Descrierea haosului, și întreaga cosmogonie eminesciană, așază viziunea sa poetică în rîndul marilor creații romantice universale. Țesătura textului poetic în Luceafărul, ca de altfel și în alte opere, este sprijinită de antiteză și contrapunct stilistic, potențîndu-se astfel incompatibilitatea dintre cele două lumi.

Ceea ce impresionează în mod deosebit este faptul că întregul arsenal de fapte și idei, de gînduri și trăiri intense, caracteristice unui temperament romantic, sînt organizate într-un sistem riguros de semne și linii simetrice, în compoziție, de limpezime, concizie și cristalizare perfectă în limbaj poetic. Prin toate acestea se definește, mai degrabă, spiritul clasicist al viziunii artistice eminesciene. Efecte poetice surprinzătoare obține Eminescu prin schimbarea valorilor gramaticale ale unor termeni din fondul străvechi

Scanned with OKEN Scanner

împărătească și prin frumusețea unică. Portretul fetei de împărat este realizat în linie clasică, într-un stil înalt, bazat pe concizie și limpezime, pe stilizarea expresiei, renunțîndu-se la o serie de sintagme metaforice care să identifice frumusețea fetei. Autorul alege expresia cea mai simplă: „O prea frumoasă fată", pentru a sugera ideea de absolut. Cătălina, prin condiția și destinul ei, are o poziție medie în text, ea poate urca spre Luceafăr, sau poate coborî spre Cătălin. Dacă în prima parte a operei Eminescu imaginează dragostea ideală, intangibilă la nivel uman, dar existentă ca aspirație, în partea ultimă a poemului, în cadrul idilei Cătălin-Cătălina, surprinde dragostea posibilă, la nivel uman, în limitele aspirației lumii contingentului.

Cătălin, pajul cu noroc, este stăpînit titanic de concret și imediat, susținînd astfel, prin contrast, spațiul absolutului, al lumii transcendente reprezentată de Luceafăr. Gesturile sale sînt ale unui însetat de voluptăți, iar limbajul este adecvat acestor mișcări sufletești. Spațiul care îl definește pe Cătălin este strîmt, atît fizic, cît și psihic, și lipsit de linii tensionale. Are ambiții ce țin de orizontul lui îngust, propriu oricărui personaj periferic, în ierarhia valorilor.

Poem romantic, prin temă și motive, Luceafărul dezvăluie tipul eroului de excepție, al titanului și al geniului absolut. Luceafărul este un mit liric romantic prin valorificarea motivului din basmul popular, acela al zburătorului, și prin însuși ceremonialul erotic, desfășurat într-o natură feerică. Descrierea haosului, și întreaga cosmogonie eminesciană, așază viziunea sa poetică în rîndul marilor creații romantice universale. Țesătura textului poetic în Luceafărul, ca de altfel și în alte opere, este sprijinită de antiteză și contrapunct stilistic, potențîndu-se astfel incompatibilitatea dintre cele două lumi.

Ceea ce impresionează în mod deosebit este faptul că întregul arsenal de fapte și idei, de gînduri și trăiri intense, caracteristice unui temperament romantic, sînt organizate într-un sistem riguros de semne și linii simetrice, în compoziție, de limpezime, concizie și cristalizare perfectă în limbaj poetic. Prin toate acestea se definește, mai degrabă, spiritul clasicist al viziunii artistice eminesciene. Efecte poetice surprinzătoare obține Eminescu prin schimbarea valorilor gramaticale ale unor termeni din fondul străvechi

și statornic al vocabularului („De greul negrei veșnicii / Părinte mă dezleagă"), sau chiar prin folosirea unor forme arhaice, cum ar fi „crezământ", sinonim învechit pentru încredere. Se observă o frecvență minimă a neologismului, „atitudinea aceasta este determinată de însuși conținutul poemului de-a lungul căruia numărul neologismelor rămîne infim: 14 — ceea ce înseamnă unul la 28 de versuri". Cele mai frecvente sînt: castel, sferă, ocean, chaos, palid, himeric, demon etc. Urmărind unitatea și armonia între expresie și idee, în conversația din idila Cătălin-Cătălina, spre exemplu, lipsesc, aproape în totalitate, neologismele, spațiul poetic fiind încărcat de ziceri populare de mare suculență: bată-i vina, acu-i acu, să-ți încerci norocul, din bob în bob, stai cu binișorul etc.

Structura lexicală a poemului pune în lumină frecvența covîrșitoare a elementelor străvechi, moștenite din limba latină. În multe situații aproape strofe întregi sînt alcătuite din cuvinte de origine latină. (Spre exemplificare a se vedea strofele: 28, 18 etc.)

Cu o extraordinară capacitate de a învești cugetarea în „cuvîntul ce exprimă adevărul" cel mai mare creator de limbă poetică românească creează expresivitate, prin asocieri lexico-sintactice inedite. Substanța stilului este metaforică. Prin simplificare și „scuturare a podoabelor", cum scrie Tudor Vianu, Eminescu a înfăptuit cea mai înaltă formă artistică a limbii naționale. În viziunea sa categoriile gramaticale (substantivul și verbul, mai ales) primesc virtuți poetice, în context, conferind versului strălucirea diamantului. Armonia și muzicalitatea versului se realizează, îndeosebi, prin varietate de ritm și rimă (în Luceafărul ritmul este iambic, iar rima e încrucișată), dar, mai ales, prin stilistica sistemului de vocale și consoane. (Vezi în acest sens studiul lui D. Caracostea „Arta cuvîntului la Eminescu, în colecția Eminesciana, Editura Junimea, Iași, 1980).

„Lumea Luceafărului este aceea a divinității din care a emanat geniul. Divinitatea este senină, mai presus de cele omenești, creatoare în sine. Luceafărul „rece" înseamnă sustras oricărei pasiuni, pentru ce este trecător și muritor,

Scanned with OKEN Scanner

iar „nemuritor" însemnează închinat cunoașterii, gîndirilor nemuritoare, înțelegerii adevărurilor eterne" [21]. (I. I.)

---

1 Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Mihai Eminescu*, Editura tinere-tului 1963, coperta.

2 E. Todoran, în *Analize literare pentru bacalaureat*, E.D.P., 1973, p. 98.

3 Eugen Todoran, *Mihai Eminescu, Epopeea română*, Editura Junimea, Iași, 1981, p. 397.

4 Tudor Vianu, *Studii de literatură română*, E.D.P., 1965, p. 271.

5 Tudor Vianu, Op. cit., p. 273.

6 Amita Bhose, *Eminescu și India*, Editura Junimea, Iași, 1978, p. 125.

7 A. Gh. Olteanu și M. Pavnotescu, *Limba și literatura română*, manual pentru clasa a XI-a, E.D.P., București, 1980, p. 114.

8 D. Popovici, *Poezia lui Mihai Eminescu.*

9 G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Editura Minerva, București, 1982, p. 475.

10 Tudor Vianu, *Cuvînt despre Eminescu*, în Eminescu — poetul național, Editura Eminescu, București, 1983, p. 111—113.

11 D. Murărașu, *Mihai Eminescu. Viața și opera*, Editura Eminescu, 1983, p. 356.

12 D. Murărașu, Op. cit. p. 357.

13 George Popa, *Spațiul poetic eminescian*, Editura Junimea, Iași, 1982, p. 114.

14 G. I. Tohăneanu, *Eminescu*, Editura Facla, Timișoara, 1989, p. 126.

15 D. Caracostea, *Arta cuvîntului la Eminescu*, Editura Junimea, Iași, 1980, p. 360.

16 D. Caracostea, Op. Cit., p. 361.

17 D. Popovici, *Poezia lui Mihai Eminescu.*

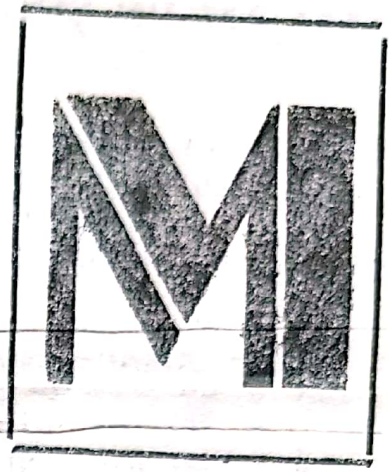
18 D. Caracostea, Op. cit., p. 384.

19 Rosa del Conte, *Eminescu sau despre Absolut*, Editura Dacia, Cluj, 1990, p. 85.

20 G. I. Tohăneanu, Op. cit., p. 131.

21 D. Murărașu, Op. cit., p. 361.

Scanned with OKEN Scanner



MAI AM UN SINGUR DOR

de Mihai Eminescu

Mare poet romantic, M. Eminescu a fost preocupat în creația sa de ideea morții încă de timpuriu avînd uimitoarea capacitate de a proiecta stările proprii asupra universului, dintr-un sentiment rar de unitate cu cosmosul. În fața adversităților destinului, alături de aspirația spre liniște prin iubire, întîlnim în poezia sa năzuința către suprema odihnă a morții, idee ce poate fi recunoscută încă din acea încercare a adolescenței închinată „Amicului F. I." ale cărei ultime strofe anunță elegia cu numeroase variante din anii maturității, „Mai am un singur dor".

„Cea mai duioasă, mai răscolitoare elegie din toată lirica noastră cultă" (Ibrăileanu) este „produsul îndelung pregătit al unei frămîntări de gînduri" cunoscînd mai multe variante, a căror perioadă de elaborare a fost cuprinsă între anii 1878 și 1883.[1] În prima ediție de „Poesii" de M. Eminescu apărută în 1883 sub îngrijirea lui T. Maiorescu, prima din variante, dînd și titlul seriei, este „Mai am un singur dor", urmată de: „De-oi adormi", „Nu voi mormînt bogat", „Iar cînd voi fi pămînt". Într-un manuscris

păstrat la Academia Română, una din variante se intitulează „Dorința unui dac", anterioară momentului apariției poeziei „Rugăciunea unui dac" care, ca și „O, mamă...", apare din aceeași matrice poetică în intervalul conceperii variantelor.

Tema elegiei, dorul de moarte, cel mai presus de fire, ~~ființă ca o izbăvire~~, ca o reîntoarcere mioritică în natura ce i-a dăruit ~~alinarea, vraja statornică~~, înerederea, implică deznădejdea poetului în fața vieții în care a avut „puține plăceri, multe dureri". Ideea este, însă, generală și de natură cosmică, „reprezentarea morții fiind pentru noi imaginea care ne urmărește pe ascuns și căreia dorim să-i dăm forma cea mai liniștitoare."[2]

Deși în perioada elaborării poeziei Eminescu asimilase filozofia germană, greacă și indiană, el pătrunde în inima miturilor folclorice naționale, exprimînd atitudinea românească față de moarte, împletind motivul folcloric cu cel al închipuirii morții proprii.

Ideea poeziei, multitudinea stărilor sufletești exprimate sînt concentrate încă din titlul poeziei — reluat în primul vers — în cuvîntul „dor", de o mare încărcătură afectivă, ale cărui multiple semnificații se dezvăluie în întreg textul. Se știe că „dorul" este o stare de mare altitudine morală și spirituală ce definește sufletul românului. În poezia populară dorul implică o varietate de nuanțe, de la „dorul de măicuță" sau „de drăguță", la „dorul de țară", pînă la „dorul-dor" și la „dorul de dor". Poetul filozof L. Blaga denumea „dorul", „jalea", „urîtul" stări sufletești românești, definindu-l în lucrarea sa „Spațiul mioritic" ca o sete de a depăși orizontul ritmic, infinit ondulat, al văii și al dealului. El observă că starea de dor e așa de particulară și așa de mult împletită din nuanțe, încît de ea țin pînă și vocala și consoanele însile ale cuvîntului „dor".

Adîncind și interpretînd dorul popular într-un fel care-i aparține, Eminescu dă acestui motiv un sens profund în elegie, prin dorința de a-și găsi, după moarte, odihna în casa dorului românesc — natura. Prin polisemantismul său, cuvîntul „dor" redă durerea, nostalgia, tristețea, jalea ce însoțesc firesc ideea de moarte; în același timp e un „dor dureros de dulce", din moment ce moartea este văzută ca o scufundare voluptuoasă în adîncurile eterne ale naturii,

Scanned with OKEN Scanner

implicînd astfel o stare de liniște, de împăcare și senină resemnare ce diminuează sentimentul dramatic al dorinței de a muri. Se configurează deci, de la început cele două imagini ce alternează în întreaga poezie dîndu-i echilibru, aceea a morții cu senzația de alinare a suferințelor la sînul naturii, efectul stilistic al acestui „cuvînt-cheie" fiind în acord cu atitudinea omului din popor în fața morții. În același timp, „dorul" reprezintă și o sinteză a cadrului eminescian, ale cărui elemente sînt chemate să execute un ritual funerar.

Se impune să remarcăm de la început simplitatea, sobrietatea stilului poeziei ca expresie a perfecțiunii artistice atinse de poet în această perioadă. Fiecare strofă creionează o imagine, exprimînd direct ideile, sentimentele cuprinse în cuvintele din rimă, esențiale, accentuate în fiecare vers:[3] „Mai am un singur d o r: / În liniștea s e r i i / Să mă lăsați să m o r / La marginea m ă r i i".

Discursul liric exprimă eul poetului într-o atmosferă de confesiune intimă realizată prin verbe la persoana întîi, amplificată pe parcursul poeziei de mulțimea formelor conjuncte ale pronumelui personal și de alternarea modului conjunctiv cu timpul viitor indicativ.

Folosirea verbelor la conjunctiv în prima parte a poeziei creează o stare de ambiguitate, sugerînd posibilitatea îndeplinirii dorinței exprimate direct. Poetul pare a se pregăti pentru împlinirea unui ritual, suspendat pentru o clipă între trecut și viitor, înaintea momentului trecerii într-o altă formă de viață.[4]

Poetul dorește să se stingă „în liniștea serii", moment al zilei preferat de romantici, ceas al tainelor, învăluit în mister, dar și moment al încetării luminii germinative, sugerînd, ca și în creația populară, apusul vieții. Moartea este văzută metaforic, ca „un somn lin", o retragere în subconștient, o integrare lină în circuitul cosmic al naturii ce-l primește cu o solemnitate blîndă, consolatoare. Se conturează astfel concepția mioritică despre moarte văzută ca o continuare a vieții sub alte forme, la sînul naturii, ca o expresie a comuniunii cu aceasta. Dar dacă pentru eroul mioritic natura este reprezentată de mediul familiar lui: codrul, „cîmpul de mohor", stîna cu oile sale etc, la Eminescu „natura e cosmosul veșnic în care se topesc fenomenele"[5].

Poetul cult are capacitatea extincției, își poate imagina cosmosul originar. El dorește să moară „la marginea mării", simbol al apei primordiale, din momentul genezei, izvor al tuturor mișcarilor, să lunece pe „întinsele ape"; își dorește un „cer senin", imagine ce amplifică ideea de nemărginire, cerul fiind marele și veșnicul izvor al luminilor. Condiția seninătății somnului e apropierea codrului, singurul element statornic în acest spațiu curgător: „Să-mi fie somnul lin / Și codrul aproape..." Reintegrîndu-se în marea unitate cosmică (apă-cer-codru-pămînt) „somnul" poetului are calmul eternității. El se simte asemenea codrului veșnic, pe care îl are „aproape", adverbul căpătînd aici o puternică încărcătură afectivă. E acel codru care i-a fermecat copilăria evocată cu duioșie în „Fiind băiet păduri cutreieram", care i-a înțeles cel mai bine „dorurile": „Ale tale doruri toate / Numai eu știu să le-ascult" (O, rămîi...) Astfel, sentimentul dureros al morții se atenuează, poetul dobîndind „seninătatea și consolarea în contemplarea ritmurilor eterne ale firii, atitudine românească față de moarte prin care elegia se înrudește cu „Miorița" poetului popular"[6].

Imaginea cosmosului originar redată în metaforele simbol „luceferi-mare-pămînt" este reluată în final, cu alte semnificații, poezia căpătînd o structură echilibrată și simetrică.

De asemenea, prin cuvintele „singur", „singurătate-mi" ce apar în titlu și în versurile cu care se deschide și se închide poezia, discursul liric stă sub semnul solitudinii, trăsătură esențială a sufletului eminescian.

Astfel, poetul dorește să se stingă în singurătate, modest, fără fast, respingînd orice ritual săvîrșit de oameni, aspect accentuat de folosirea negațiilor, a pronumelor negative ușor arhaice, a conjuncțiilor adversative: „Nu-mi trebuie flamuri / Nu voi sicriu bogat / Ci-mi împletiți un pat / Din tinere ramuri / Și nime-n urma mea / Nu-mi plîngă la creștet...". Imaginea patului din tinere ramuri reia ideea morții văzută ca o odihnă în „patul" naturii veșnice.

Plînsului nesincer al acelor care nu l-au înțeles în timpul vieții poetul îi opune durerea adevărată a naturii. Toamna, anotimp al declinului, concretizat prin epitetul „frunzișul veșted" va da glas durerii la moartea poetului, ca într-un bocet în care se împletește cîntecul izvoarelor de o blîndețe

de moarte și tînguirea talăngii vestindu-i stingerea. Tristețea, sentimentul de singurătate, răceala morții, așa cum apar în credințele populare, sînt redate și prin inversiunea „al serii rece vînt". Se sugerează aici datini ale ritualului de înmormîntare românesc, îndeplinite de natură, întregite de imaginea florilor de tei ce cad pe mormînt ca lacrimi de durere. Ca și eroul mioritic, poetul își dorește alături tot ce a îndrăgit în timpul vieții: codrul, izvoarele, luna ce-i înțelege dorul, „teiul sfînt", simbol al copilăriei, al iubirii, al momentelor fericite ale vieții. Imaginile sînt doar aparent descriptive, ele aduc în tonalitatea lor ecourile unor ritmuri cosmice, armoniile naturii, singurele ce pot alina oboseala unui suflet îndurerat, pot adormi conștiința de sine a trecerii față de eternitatea elementelor cosmice. Muzica plină de vrajă a naturii „e ca un ecou pe pămînt — greu de plumbul durerii — al cîntării de îngerească lăcrimare din paradis"[7]: „Pe cînd cu zgomot cad / Izvoarele-ntr-una / Alunece luna / Prin vîrfuri lungi de brad / Pătrunză talanga / Al serii rece vînt / Deasupră-mi teiul sfînt / Să-și scuture creanga". „Dorul" poetului devine o permanență în acest spațiu cu care el se simte solidar.

Reintoarcerea la sînul ocrotitor al naturii îi va aduce tihna: „Cum n-oi mai fi pribeag / De-atunci înainte / M-or troieni cu drag / Aduceri aminte".

Dacă în planul lumii reale poetul respinge fastul, în cel al naturii mormîntul său e înconjurat de prieteni: „Luceferi ce răsar / Din umbră de cetini / Fiindu-mi prieteni / Or să-mi zîmbească iar". Proiectat într-un cadru larg, cosmic, mormîntul său devine un centru al vieții în jurul căruia se polarizează, pe de o parte, elementele primordiale — luceferi, mare, pămînt — pe de alta, troiene de „aduceri aminte" prin care poetul își asigură permanența în conștiința urmașilor. Apropierea de luceferi sugerată prin personificare (Ori să-mi zîmbească iar) îi mîngîie singurătatea, reliefînd, în același timp, conștiința superiorității geniului său. Moartea nu-l mai afectează. Atmosfera de tristețe, de apăsare, de singurătate, regret relevă sentimentul superb al împăcării cu lumea. Prin reintegrarea

în natură, se îndepărtează, purificîndu-se, de „cercul strîmt" al lumii supusă patimilor, suferinței, zbuciumului, redată plastic prin metafora personificatoare: „Va geme de patimi / Al mării aspru cînt".

Atmosfera de confesiune intimă, familiară, se accentuează acum prin folosirea formelor verbale la viitorul popular (n-oi mai fi, m-or troieni, o să-mi zîmbească). Cînd, însă, tonul devine grav, solemn, în final, apar formele literare: va geme, voi fi. Detașarea de tot ce este efemer este marcată și prin conjuncția adversativă „ci" și pronumele în dativul posesiv: „Ci eu voi fi pămînt / În singurătate-mi". E singurătatea celui care prin moarte va deveni „pămînt", se va contopi cu natura, singura cale de a rămîne în eternitate.

Astfel, această poezie-testament configurează gravitatea destinului omenesc al poetului dar, mai ales, strălucirea, demnitatea lui, semimentul perenității ființei sale ce trăiește în noi prin opera sa.

S-a remarcat, în numeroase studii critice, marea muzicalitate a versurilor eminesciene, în perfectă concordanță cu sentimentele, acea concordanță între „idee și sonoritate"[3]. Există și în „Mai am un singur dor" „o muzică ostenită, saturată de magie, dînd glas morții infuze în legalitatea naturii"[9] ce izvorăște din sonoritatea cuvintelor, dar mai ales din versificație. Mai întîi, măsura versurilor de șase silabe redă simplitatea gravă a sentimentului. Apoi, strofele mai complexe, alcătuite din versuri în ritm iambic alternînd cu cele în ritm amfibrahic, redau mai bine „oboseala și detașarea".

Efecte muzicale deosebite se obțin prin rimă, Eminescu fiind „cel dintîi poet român care face din rimă un scop și un lux"[10]. Adecvate tonului elegiac, rimele sînt în majoritate masculine, conținînd, așa cum am văzut, ideile esențiale accentuate în vers. De asemenea ele au în componență consoanele nazale „m", „n", cele mai muzicale ale limbii, ce sună mai metalic în combinație cu alte sunete: lin-senin; flamuri / ramuri; talanga / creanga; vînt / sfînt etc., „rime sonore ce dau poeziei un acopaniament muzical"[11].

Dincolo de aceste aspecte, însă, substratul poeziei este profund, ideea poetică e cosmică, „Mai am un singur dor" rămînînd „un testament simbolic al poetului nostru național care se așază de strajă în marginea țării, far spre orizontul nemărginirii"[12]. (M. A.)

---

[1] Cf. Perpessicius, ed. M. Eminescu, *Opere, III*, Buc. 1944, pag. 231.

[2] Călinescu, G., *Opera lui Mihai Eminescu*, II, Buc., Edit., „Minerva", 1970, pag. 402.

[3] Ibrăileanu, G., *Eminescu. Note asupra versului*, în „Scriitori români și străini", Buc., EPL, 1968, pag. 171.

[4] Lumea concepută ca o clipă suspendată între trecut și viitor e o temă schopenhaueriană.

[5] Călinescu, G., Op. cit., pag. 402.

[6] Vianu, Tudor, *Studii de literatură română*, Buc., EDP, 196[illegible] pag. 321.

[7] Negoițescu I., *Poezia lui Eminescu*, Buc., EPL, 1968, pag. 201.

[8] Ibrăileanu, G., Op. cit., pag. 170.

[9] Negoițescu, I., Op. cit., pag. 202.

[10] Ibrăileanu, G., Op. cit., pag. 163.

[11] Ibidem, pag. 174.

[12] Dumitrescu-Bușulenga, Zoe, *Eminescu — cultură și creație*, Buc., Editura „Eminescu", 1976, pag. 61.

Scanned with OKEN Scanner

MEZUL IERNEI

de Vasile Alecsandri

Dicționarul de termeni literari precizează definiția pastelului: „(...) denumirea utilizată numai în cadrul literaturii române, pentru a desemna o specie a genului liric eminamente descriptivă, în care se conturează un tablou din natură: privelişti, momente ale unui anotimp, aspecte din universul plantelor sau al animalelor“[1].

Preluat din domeniul artelor plastice, termenul literar de pastel a căpătat identitate prin titlul aplicat de V. Alecsandri ciclului său de poezii, publicat în revista „Convorbiri literare“ între 1868—1869.

Constantă specifică a spiritualității românești, sentimentul naturii a creat pagini de o deosebită finețe. Cu anumite trăsături distincte, pastelul apare și înainte de Alecsandri, prin Cîrlova, I. H. Rădulescu, Alexandrescu.

Paul Cornea consideră că „(...) pe drumul deschis de Alecsandri au păşit mulți alții, chiar și dintre cei ce, la prima privire, nu par deloc a-i fi debitori“[2]. Menționăm cîteva nume: Macedonski, Coșbuc, Șt. O. Iosif, Voiculescu, Pillat, Adrian Maniu.

Încă de la apariție, pastelurile lui Alecsandri s-au bucurat de aprecierile criticii. T. Maiorescu în „Direcția nouă în poezia și proza română“ (1872) considera *Pastelurile* „cea mai mare podoabă a poeziei lui Alecsandri, o podoabă a literaturii române îndeobște“. G. Vîrnav-Liteanu, primul critic care cercetează creația poetului remarca că în Pasteluri, Alecsandri a ajuns „la gradul cel mai înalt de artă și la culmea talentului său.“[3] Aceste aprecieri s-au perpetuat în timp. Șerban Cioculescu amintea: „Pastelurile nu sînt numai jurnalul unui pictor, înzestrat cu gama senzorială

completă. Alecsandri iubește și pe omul care frămîntă țărîna și o face să rodească." Pillat regăsește în *Pastelurile* lui Alecsandri „Simplicitate, măsură, armonie sufletească, echilibru perfect între fond și formă, claritate și acel optimism sănătos care domină viața fiindcă o înțelege trăind-o deplin. (...) Definind astfel poezia lui Alecsandri, și vorbind de cea nemuritoare din *Pasteluri,* fără să vrem citățm înșeși însușirile poeziei clasice."[4] O altă considerație care trebuie reținută este cea a lui G. Călinescu, după care „*Pastelurile* reprezintă o lirică a liniștii și fericirii rurale, un horațianism."[5]

În pastelul „Mezul iernei", publicat în Convorbiri literare, 1 februarie 1869, „frigul cumplit, spațiul sinistru, cutreierat de fiare, oferă ochiului un spectacol diamantin, sclipitor, grandios."[6] Structura poeziei e tipică pentru construcția clasică. Succesiunea celor patru strofe reprezintă contrapunerea celor două planuri distribuite astfel: prima și ultima strofă aparțin planului real, iar strofa a doua și a treia planului transfigurat. Titlul simplu surprinde esența poeziei: anotimpul hibernal este deja instalat, atotputernicia iernii se face simțită din plin. În primele două versuri, propozițiile principale, scurte, sacadate sînt menite să înregistreze concentrat însemnele hibernale care confirmă statismul absolut al naturii, încremenită într-o noapte geroasă: „În păduri trăsnesc stejarii ! E un ger amar, cumplit ! / Stelele par înghețate, cerul pare oțelit". Teluricul și cosmicul sînt în nemișcare. Plasarea unui complement circumstanțial de loc, exprimat prin pluralul „în păduri", la începutul versului exprimă atît viziunea spațială, localizarea tabloului hibernal, cît și degajarea impersonală a poetului, care va înregistra obiectiv tot ce vede. Termic peisajul se reduce la ger. Forța acestuia este redată prin verbul onomatopeic „trăsnesc" cu ecouri adînci, completat de „scîrțîie", dublul epitet „amar, cumplit". Exasperarea în fața „climei dure", a gerului aspru și sălbatic este susținută și de semnele exclamării din primul vers. Versul al treilea și al patrulea — „Iar zăpada cristalină pe cîmpii strălucitoare / Pare-un lan de diamanturi ce scîrțîie sub picioare" — mai amplu, în care predomină determinările atributive, dau scriitorului un spațiu mai larg pentru descriere, în care predomină vizualul. Albul, culoarea dominantă a peisajului, este sugerat atît de

adjective-epitet („cristalină, strălucioare"), cît și prin substantive cu vaoare stilistică de metaforă („lan de diamanturi"), care dau tabloului o lumină ireală, făcînd trecerea spre planul transfigurat din strofele a doua și a treia. Imaginea monumentală a iernii ce-și impune prezența, este realizată prin aglomerarea detaliilor cu efect de intensitate, așezate într-o ordine aparte: coloane, altare, templu, poartă spre mister, ajungînd la cosmicul „bolta cerului". Comparațiile „ca înaltele coloane unui templu maiestos", „munții sînt a lui altare, codrii—organe sonore", metafora „farul tainic de lumină", epitetele „mii de stele scînteiază" fixează viziunea hiperbolizată. Dimensiunea cosmică a peisajului stîrnește admirația poetului: „O! tablou măreț, fantastic!..." Semnele exclamării și punctele de suspensie traduc dorința poetului de a accentua extazul în fața măreției naturii. În strofa a patra este reluată imaginea naturii încremenite, lipsită de viață din prima strofă. Propozițiile afirmative, coordonate prin juxtapunere, repetiția „fără viață, fără glas / Nici un zbor în atmosferă, pe zăpadă — nici un pas" marchează un crescendo. Peisajul de iarnă e dinamizat în final de prezența unui element de mișcare, dar care creează senzația de spaimă: „(...) în raza lunei o fantasmă se arată... / E un lup ce se alungă după prada-i spăimîntată!".

Versurile de 15—16 silabe, ritmul trohaic, rimele perechi impun tonul general al pastelului, imaginea naturii în miezul iernii în care „tehnica picturală predomină".[7] (S. P.)

---

[1] *Dicționar de termeni literari*, Ed. Academiei, Buc., 1976, pag. 323.

[2] P. Cornea, *Introducere la volumul Alecsandri, Pasteluri*, Ed. Albatros, Buc., 1972.

[3] Apud Emil Ghițulescu, *Vasile Alecsandri*, Ed. Albatros, Buc., 1979, p. 82.

[4] I. Pillat, *Sufletul clasic în poezia română*, în Tradiție și literatură, Casa Școalelor, 1943, p. 99—100.

[5] G. Călinescu, *Vasile Alecsandri*, Ed. Tineretului, p. 55.

[6] Al. Piru, *Introducere în opera lui Vasile Alecsandri*, Ed. Minerva, Buc, 1978, p 82.

[7] G. Călinescu, *Vasile Alecsandri*, Ed. Tineretului, p. 55.

Scanned with OKEN Scanner

MIORIȚA

În viziunea lui G. Călinescu există în cultura și civilizația românească patru mituri fundamentale: 1 — mitul etnogenezei românești — Traian și Dochia; 2 — mitul estetic indicînd concepția noastră despre creație, care e rod al suferinței — Meșterul Manole; 3 — mitul erotic, personificarea invaziei instinctului puberal — Zburătorul; 4 — mitul existenței pastorale a poporului român — Miorița.

Expresie a geniului popular românesc și arhetipul spiritualității noastre, Miorița a fost descoperită de Alecu Russo în Munții Vrancei și a fost publicată de Vasile Alecsandri în volumul Poezii poporale, balade (cîntice bătrînești) adunate și îndreptate de Vasile Alecsandri, 1852. Lucrările de referință situează geneza Mioriței în regiunea Vrancei, în timpurile străvechi de existență a poporului nostru. Aria de răspîndire a baladei cuprinde toate regiunile locuite de români, cunoscîndu-se pînă astăzi în jur de 900 de variante. Sub formă de baladă sau de colind este răspîndită în toate provinciile românești, precum și în Jugoslavia și în Macedonia.

Poemul a fascinat de la început și nu numai pe români. Primul traducător în limba franceză al baladei, în 1854, Jules Michelet consideră opera „un lucru atît de sfînt și emoționant că-ți sfîșie inima“[1], iar Mihai Eminescu vorbește despre Miorița ca despre „acea inspirațiune fără seamăn, de acel suspin al brazilor și al izvoarelor de pe Carpați“[2].

Studiile și cercetările asupra variantelor baladei, asupra motivelor centrale și a semnificațiilor etice și estetice ale textului au fost generoase și profunde. Menționăm cîteva nume ilustre: Ovid Denusianu, D. Caracostea, C. Brăiloiu, A. Fochi, Liviu Rusu, Lucian Blaga și, mai ales, Mircea Eliade, care în lucrarea *De la Zalmoxis la Genghis-Han*

consacră baladei populare românești un amplu studiu de analiză și interpretare a simbolurilor poetice.

Din punct de vedere compozițional, textul se concentrează în cîteva motive și teme fundamentale, centrate în trei nuclee de bază:

1 — Nucleul epic, din prima parte a baladei, cuprinde imaginea cadrului natural, motivul transhumanței și complotul urzit de cei doi ciobănei.

2 — Nucleul dramatic, din partea a doua a baladei, dezvăluie motivul oiței năzdrăvane. Dialogul este aici modalitatea esențială de exprimare a tensiunii dramatice.

3 — Partea lirică a baladei dezvoltă motivele esențiale, structurate într-o armonie a unei unități formată din trei secvențe:

a) testamentul ciobanului; b) alegoria moarte—nuntă; c) motivul măicuței bătrîne.

Subiectul operei este simplu și urmează gradația firească a conflictului, de la expoziție (,,Pe-un picior de plai,/ Pe-o gură de rai,/ Iată vin în cale,/ Se cobor la vale/ Trei turme de miei/ Cu trei ciobănei") la intrigă (,,Iar cel ungurean/ Și cu cel vrîncean,/ Mări, se vorbiră,/ Ei se sfătuiră/ Pe l-apus de soare/ Ca să mi-l omoare/ Pe cel moldovan"). În desfășurarea acțiunii se prezintă cauzele omorului și descoperirea complotului de către cița năzdrăvană care își înștiințează stăpînul de pericolul ce-l pîndește, sfătuindu-l să se păzească. Momentul culminant ocupă spațiul cel mai larg din operă. Privit din perspectiva despărțirii de locul și ocupația sa, testamentul ciobanului reprezintă momentul de înaltă trăire dramatică. Portretul ciobanului, insinuat în monologul măicuței bătrîne, subliniază cu pregnanță momentul cel mai tensionat al vieții afective. Fără îndoială că alegoria moarte — nuntă exprimă, în forme ale sublimului, cota cea mai înaltă a tensiunii dramatice. Lipsa deznodămîntului potențează caracterul liric și filozofic al textului poetic, proiectînd, cu siguranță, destinul uman într-un spațiu mitic

Finalul baladei a dat naștere la interpretări diferite și contradictorii, privind atitudinea ciobanului moldovean în fața morții. Unii exegeți reținpasivitatea și resemnarea eroului în fața morții, căci el nu încearcă nici un gest de rezistență și nu se revoltă împotriva destinului. (Vezi Liviu

Rusu, Lucian Blaga). Alții consideră că în fața amenințării ciobanul dorește să se jertfească, în demnitate și bărbăție. Moartea posibilă („și de-o fi să mor"), privită ca o nuntă de proporții fantastice poate fi interpretată ca o formă de integrare a vieții în circuitul cosmic și ca un alt mod de continuare a existenței prin contopirea cu natura veșnică. Interesantă, din acest punct de vedere este părerea lui Brăiloiu, care amintește că „moartea asimilată unei nunți, este arhaică, cu rădăcini în preistorie", iar pe de altă parte e vorba de „substituirea elementelor ceremoniilor funerare țărănești cu elemente sau obiecte cosmice"[3]. Cu alte cuvinte, „păstorul speră să se bucure de o post-existență sui-generis"[4] prin prelungirea simbolică a activității sale profesionale. „Dorința de a nu fi îngropat în cimitir, ci pe lîngă stînă, permite amplificarea ulterioară a peisajului cosmic și transmutarea finală într-o feerie nupțială"[5]. Metafora din versurile: „Și-oile s-or strînge, / Pe mine m-or plînge / Cu lacrimi de sînge", înlocuiește lamentațiile rituale, adunînd la un loc regretul pentru o viață sfîrșită înainte de vreme și tragismul brutalei rupturi de mediul uman.

Dacă în prima parte a monologului, respectiv în testamentul ciobanului, repetiția și paralelismul sintactic sînt figuri poetice predilecte, în prezentarea nunții mioritice suita de comparații, metafore și personificări, ce creează cea mai strălucită alegorie din literatura română, conferă monologului virtuți poetice desăvîrșite: „Să le spui curat / Că m-am însurat / C-o mîndră crăiasă, / A lumii mireasă; / Că la nunta mea / A căzut o stea; / Soarele și luna / Mi-au ținut cununa. / Brazi și păltinași / I-am avut nuntași, / Preoți, munții mari, / Paseri, lăutari, / Păsărele mii / Și stele făclii!". „Nunta mioritică este celebrată într-un cadru cosmic de o asemenea măreție, încît evenimentul morții își pierde semnificația sa imediată pe care o mai avea în bocetele funerare și revelează o dimensiune nebănuită pînă atunci"[6]. Aici universul întreg este transfigurat într-un cosmos liturgic, în timp ce cosmosul este sanctificat prin participarea la misterul nunții. În acest tablou se ajunge la o dublă substituire „moartea substituită prin nuntă și mediul uman prin mediul natural"[7]. Mesajul cel mai profund al baladei, ne spune Mircea Eliade, „îl constituie voința păstorului de a schimba sensul destinului său, de a prefăce nefericirea lui

într-un moment al liturghiei cosmice"[8] — triumfînd astfel asupra propriului destin. „Eroul mioritic a reușit să găsească un sens nefericirii lui asumînd-o nu ca pe un eveniment istoric personal, ci ca pe un mister sacramental. El a impus deci un sens absurdului însuși, răzpunzînd printr-o feerie nupțială nefericirii și morții"[9].

Liricul, ca modalitate estetică precumpănitoare în baladă, este expresia unei filozofii populare, a unei concepții integratoare despre viață și moarte, înțelese ca fenomene pe cît de firești, pe atît de inevitabile. (O posibilă interpretare filozofică a operei, dintr-o nouă perspectivă, ne oferă Ion Itu în lucrarea „Miorița — un poem al regenerării universului", lucrare în curs de apariție).

La „izvorul curat ca lamura și mai prețios ca aurul", al „celei mai frumoase epopei pastorale din lume" și-au aplecat conștiința artistică marii creatori de frumos ai spiritualității românești: Mihai Eminescu, Mihail Sadoveanu, Lucian Blaga, Tudor Arghezi etc. (I. I.)

---

1 Apud, Mircea Eliade, *De la Zalmoxis la Genghis-Han*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1980, p. 224.

2 Mihai Eminescu, în *Limba română, lecturi literare*, manual pentru clasa a VIII-a de Dumitru Săvulescu, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1990, p. 16.

3 Mircea Eliade, Op. Cit., p. 234.

4 Mircea Eliade, Op. cit., p. 242.

5 Mircea Eliade, Op. cit., p. 243.

6 Mircea Eliade, Op. cit., p. 245.

7 G. A. Olteanu, Manual de Limba română, cl. a XI-a, 1981.

8 Mircea Eliade, Op. cit., p. 248.

9 Mircea Eliade, Op. cit., p. 249.

Scanned with OKEN Scanner

MISTREȚUL CU COLȚI DE ARGINT

de Ștefan Augustin Doinaș

În perioada ce a urmat imediat după cel de-al doilea război mondial, Ștefan Augustin Doinaș a desfășurat o prestigioasă activitate literară în cadrul Cercului literar din Sibiu, alături de Radu Stanca și Ioanichie Olteanu. Membrii Cercului literar de la Sibiu își propun să scrie balade, o specie literară mai veche despre care Goethe spunea că este „suprema formă a poeziei lirice". De altfel, Radu Stanca publică în Revista Cercului literar, în mai 1945 articolul „Resurecția baladei" în care arată că ceea ce este specific baladei este faptul că aici liricul recurge la forma indirectă a unei travestiri și că baladesc ar însemna prezența dramaticului în interiorul poeziei lirice, căci procedeele dramatice — dialog, replică, conflict, — trec pe primul plan.

Poezia „Mistrețul cu colți de argint", scrisă în 1945 și refăcută în 1950, face parte dintr-un ciclu de nouăsprezece balade, publicate în volumul „Omul cu compasul", apărut în 1966. Ea este o baladă în care procesul de figurare a realității, în metaforă și simbol, presupune prezența fantasticului și a mitului, căci povestea de vînătoare a unui „prinț din Levant" trebuie citită ca o alegorie.

Specie a epicii culte în versuri, opera este o baladă de mică întindere, la care participă un număr mic de personaje, angajate într-o intrigă simplă, în care liricul recurge la forma indirectă a unei travestiri. Momentele subiectului acestei povești de vînătoare sînt situate într-o gradație ascendentă, imprimînd universului poetic ordine și echilibru:

1 — Expoziţiunea: „Un prinț din Levant îndrăgind vînătoarea / Prin inimă neagră de codru trecea" /.

2 — Intriga: Prințul își cheamă slujitorii la vînătoarea mistrețului cu colți de argint.

3 — Desfășurarea acțiunii: Îndemnul de a-l vîna cu săgeata de lemn, de fier și de foc, adresat de prinț; răspunsurile „servitorilor cu goarne".

4 — Punctul culminant: În timp ce prințul sta, „la izvor aplecat / veni un mistreț uriaș, și cu colții / Îl trase sălbatic prin colbul roșcat" / .

5 — Deznodămîntul: Moartea prințului din Levant.

Din punct de vedere compozițional se poate observa structurarea textului în șase secvențe, aliniate în contrast, ceea ce evidențiază, prin dialog, deosebirea de viziune dintre lumea slujitorilor și aceea a prințului din Levant.

Interpretînd semnificațiile simbolurilor create în această alegorie, constatăm, de la începutul baladei, că în poveste nu este vorba de un vînător oarecare, ci de prințul din Levant, pe care nu-l ispitește vînatul cu coarne, / ori vulpile roșii, ori iepurii mici...", ci se simte atras de mistrețul cu colți de argint „din poveste". Într-un decor de basm, încărcat de mister, are loc un adevărat ritual cinegetic, iar cele trei săgeți de vînătoare (de lemn, de fier, de foc) sugerează, în această formulă concisă, o întreagă istorie a umanității care a evoluat de la starea ei primară, marcată prin civilizația lemnului, pînă la o combinație superioară, transcrisă cu alfabetul fierului, și apoi la o stare combinatorie, în cîmpurile cele mai înalte, transpuse prin semnificațiile focului. Sugestiile oferite prin evocarea uneltelor de vînătoare, conferă textului un caracter de atemporalitate, încadrîndu-l în plan mitic și într-un spațiu etern.

Vînarea animalului în decorul pădurii este un mit central în mitologia românească. (Mircea Eliade se ocupă de semnificațiile acestui mit la români și la alte popoare). În timp ce la alte neamuri mitul înseamnă tăierea și jertfirea animalului, în mitologia românească înțelesurile sînt mult mai complexe. Dacă este mai puțin semnificativ faptul că Dragoș Vodă aleargă după zimbru, iar Ștefan cel Mare merge la vînătoarea bourului din Carpați, că prințul din Levant vrea să vîneze un mistreț cu colți de argint, devine de o importanță covîrșitoare ceremonialul vînătorii și valoarea simbolică a acestui act. Semn al maturității și al consacrării, vînătoarea poate însemna legiferarea forței unui neam.

Animalul vînat, este văzut în mitologia românească, nu ca obiect al vînătorii, în primul rînd, ci ca subiect care îl călăuzește pe vînător pentru a descoperi o țară (vînătoarea lui Dragoș) sau o altă lume (Ștefan cel Mare, călăuzit de bour dorește să ajungă la acel sihastru cu care vrea să se sfătuiască).

În poezia românească de azi motivul vînătorii este tratat, la dimensiunea concretului, în opera lui Nicolae Labiș — „Moartea căprioarei". În viziunea lui Ștefan Augustin Doinaș acest motiv capătă o încărcătură mitică. De fapt nu avem certitudinea existenței concrete a mistrețului cu colți de argint, căci nicicînd ceilalți vînători nu-l văd. Acest simbol nu se poate dezvălui la nivelul realității imediate, concrete, ci este accesibil unei realități mai adînci, pe care o poate pătrunde doar prințul din Levant. Reținem, de asemenea, faptul că în gîndirea mitică românească vînătorul priceput este un om ales (un voievod, un prinț), înzestrat cu o forță ce depășește nivelul comun, asumîndu-și misiunea de a întemeia, de a fonda și de a zidi.

Simbolul central, în jurul căruia se concentrează sensurile poeticii textului, este prințul din Levant, care poate semnifica imaginea omului de geniu. Atît el cît și vînatul său se deosebesc net de firea și de vînatul celorlalți, iar idealul prințului se detașează de idealul omului comun. Parcurgerea etapelor de vînătoare recompune drumul căutării în procesul de creație și aspirație spre desăvîrșire în artă. Cele trei secvențe în care prințul cheamă slujitorii să vîneze mistrețul cu colți de argint, cu săgeata de lemn, de fier și de foc, organizate ascendent și în contrast, ar putea sugera chemarea ce o simte artistul superior spre realizarea idealului absolut în creația artistică, precum ar putea semnifica etapele creației artistice, de la dimensiunea concretului, pînă la abstractizare și generalizare.

În sintagmele, ce revin în replicile slujitorilor: „apa jucînd; iarba foșnind și luna lucind", ca și prin notația autorului, la persoana a-III-a: „apa sclipea; iarba sclipea; luna sclipea", e posibil să identificăm etapele procesului de creație artistică, de la momentul de germinație și al căutărilor febrile, la perioada adevăratei munci creatoare, în care se afirmă maturitatea artistică și pînă la nivelul cel mai înalt al procesului de creație, la etapa desăvîrșirii artistice. Verbele

în gerunziu (jucînd, foșnind, lucind), care însoțesc substantivul, transmit linia ascendentă a procesului de creație artistică. Verbul dinamizează tabloul. Varietatea modurilor și a timpurilor verbale dezvăluie zbuciumul ce însoțește actul creator și contrastul dintre lumea omului de geniu și aceea a omului comun (imperativul verbului „Veniți!“ din replica prințului ar putea exprima chemarea și îndemnul adînc pentru munca de creație, ce pune stăpînire pe artist, în timp ce prezentul verbului „a fi“, repetat în replica slujitorilor, ar putea da expresie dimensiunii reale, palpabile și imediate la care se raportează gîndirea lor. Imperfectul indicativului (sclipea) fixează acțiunea într-un timp nedefinit ca sugestie a eternității și a mirajului absolutului în artă, spre care aleargă artistul de geniu. Moartea prințului, doborîtor de mistrețul cu colți de argint, ar putea semnifica ideea că adevărata artă, creată spre nemurire, se realizează prin sacrificiu, prin dăruire totală. Asemenea emirului din „Noapte de decemvrie“ de Al. Macedonski, prințul trăiește mirajul idealului absolut, care însă nu poate fi atins. Moartea subliniază ideea că artistul, care zidește în eternitate, este devorat de propriul ideal. Prin urmare, moartea prințului nu este altceva decît un termen metaforic pentru nemurire, cîștigată prin creația artistică de valoare perenă. Aidoma eroilor din baladele populare, Miorița și Meșterul Manole, prințul din Levant moare, deschizînd porțile transcendentului. Poezia condensează rigoarea și seninătatea clasică în glasul melancolic al unui romantic meditativ. (I. I.)

Scanned with OKEN Scanner

MOARTEA CĂPRIOAREI

de Nicolae Labiș

În 22 decembrie 1956 se stinge brusc, în urma unui accident de tramvai, la numai douăzeci și unu de ani, Nicolae Labiș, un poet „liric excepțional", cum îl definește criticul Eugen Simion[1], opera sa devenind simbolul unei întregi generații de poeți. În raport cu deceniul literar 1950—1960, căruia îi aparține, opera lui Nicolae Labiș, ce-și are izvorul în viziunea poetică eminesciană sau în acordurile frazei sadoveniene, răsfrînge motivele poetice în spațiul dinăuntru, trecînd la o comunicare intimă. Eliminînd epicul, versul său devine grav, potențial reflexiv, iar „procesul de intelectualizare a lirismului nu anulează valoarea spontană a emoției"[2].

Colaborator la diverse publicații și reviste (Zori noi, Iașul nou, Viața românească, Contemporanul), Nicolae Labiș își strînge poeziile în volumul „Primele iubiri", apărut în anul morții sale — 1956. Alte volume de versuri apar postum, sub îngrijirea editorilor: Lupta cu inerția (1958), Primele iubiri (1962), Moartea căprioarei (1964), Albatrosul uscat (1971), Sînt spiritul adîncurilor (1971).

Poezia „Moartea căprioarei" a fost publicată prima oară în Viața românească din 1954, nr. 10, și apoi în volumul Primele iubiri, 1956, din care fac parte și poezii ca: Meșterul, Zurgălăul, Pămîntul, Blestem etc.

Se poate observa, la prima lectură a textului literar, faptul că la baza trăirii poetice stau două experiențe tragice din viața poetului și a întregii colectivități: marea secetă, de după război, din Moldova anului 1946 și suferințele umane, cauzate de cel de al doilea război mondial. Evocînd o întîmplare din copilărie, la care a participat („vînătoarea foametei în munții Carpați"), poetul atribuie faptului real semnificații general-umane, poezia fiind astfel o „problematizare a existenței"[3].

Confesiunea lirică se face într-o construcție epico-dramatică, susținută de alternanța regulată a unor aspecte de viață, atitudini și trăiri umane, aflate mereu în opoziție.

În deschiderea poeziei realitatea copleșește prin elemente cadrului natural și social la care participă direct poetul, uimit de răsturnarea rînduielilor firii. Spațiul în care se mișcă a încremenit sub arșița soarelui încît i se pare că a pășit „... ca pe-o altă / Planetă, imensă, străină și grea". Imaginile metaforice din primele două strofe creează un tablou de natură așezat la limita între real și ireal, proiectînd în exterior universul sufletesc al copilului care se simte „legat prin sete de vietatea care va muri / La ceas oprit de lege și de datini". Senzația apăsătoare de secetă, exprimată direct („Setea mă năruie... / Tîmpla apasă pe umăr") se exprimă ca o concluzie, ca un efect interior al datelor lumii extericare: „Seceta a ucis orice boare de vînt. / Soarele s-a topit și a curs pe pămînt. / A rămas cerul fierbinte și gol. / Ciuturile scot din fîntînă nămol. / Peste păduri tot mai des focuri, focuri, / Dansează sălbatice, satanice jocuri."

În desfășurarea dramei poetul trece de la planul afectiv la un lirism reflexiv, de la eveniment la semnificația lui. În cea de a doua etapă a construcției compoziționale liricul se convertește în epic și asistăm la o gradație a faptelor imediate: a) „Pornim amîndoi vînătoarea de capre, / Vînătoarea foametei în munții Carpați"; b) „Așteptăm într-un loc unde încă mai sună, / Din strunele undelor line, izvoarele"; c) „Aici vor veni în șirag să s-adape / Una cîte una căprioarele."

Poezia devine baladă, iar tensiunea dramatică se adîncește, în cel de al treilea moment al discursului poetic, prin suita de aspecte, atitudini și trăiri așezate în contrast („Spun tatii că mi-i sete și-mi face semn să tac"; „Mă simt legat prin sete de vietatea care va muri"; „Vai, cum aș vrea să nu mai vii, / Frumoasă jertfă a pădurii mele!"). Confesiunea lirică stăruie în accente de mit și legendă. Ivirea căprioarei și apropierea ei de momentul sacrificiului sînt anticipate de elemente ale cadrului natural, prezentate în simboluri, care sugerează, mai degrabă, zbuciumul și durerea din sufletul copilului, martor la acest act „oprit de lege și de datini" („Ce-ngrozitoare înserare plu-

teşte-n univers!"; „Pe zare curge sînge şi pieptul mi-i roşu..."; „Ca pe-un altar ard ferigi cu flăcări vineţii"). Legătura sufletească între copil şi animalul care va cădea jertfă declanşează o explozie de sentimente, care deschid calea de accedere spre ireal, spre lumea de mit şi legendă: „Mi se părea că retrăiesc un mit / Cu fata prefăcută-n căprioară".

Punctul culminant îl constituie moartea căprioarei. Cea de a patra secvenţă poetică este cea mai concentrată ca spaţiu şi ca simbolistică. Detaliile semnificative din lumea realului („Fugare roiuri negre de mărgele") se convertesc în simboluri („O pasăre albastră zvîcnise dintre ramuri / Şi viaţa căprioarei spre zările tîrzii / Zburase lin, cu ţipăt, ca păsările toamna").

În cel de al cincilea moment — deznodămîntul — asistăm la o adevărată încleştare dramatică între sentimentul de durere şi de vinovăţie a copilului şi legea aspră a vieţii, a luptei pentru existenţă. Trăirea interioară şi gesturile copilului sînt în contrast cu atitudinea tatălui („Împleticit m-am dus şi i-am închis / Ochii umbroşi... ;" „Şi-am tresărit tăcut şi alb cînd tata / Mi-a şuierat cu bucurie: — Avem carne!"). În final copilul înţelege, cu adîncă durere, că legea şi datinile se năruie în faţa nevoii de supravieţuire: „Ce-i, inimă? Mi-i foame! Vreau să trăiesc şi aş vrea... / Tu, iartă-mă, fecioară — tu căprioara mea! / Mi-i somn. Ce-nalt îi focul! Şi codrul, ce adînc! / Plîng. Ce gîndeşte tata? Mănînc şi plîng. Mănînc!". Propoziţiile scurte, interogative şi exclamative, uneori eliptice de predicat, altemori formate numai din predicat, aşezate într-o simetrie perfectă, potenţează caracterul dramatic al discursului poetic şi conferă versului o anume plasticitate şi muzicalitate.

S-a spus despre poemul „Moartea căprioarei" că, dincolo de povestea vînătorii în munţii Carpaţi, trebuie să descifrăm alte înţelesuri, opera surprinzînd alegoric momentul de trecere de la lumea plină de candoare şi inocenţă a copilăriei la o nouă etapă a vieţii, caracterizată prin lupta pentru existenţă, pentru conservare biologică, pentru afirmare individuală şi socială. De fapt, poemul este „experienţa lirică a unei experienţe tragice — a cunoaşterii — îmbrăcînd aspectul unui conflict între real şi ideal"[4], iar povestea vînătorii nu este altceva decît un scenariu ritual

Scanned with OKEN Scanner

de inițiere, care „ascunde acea experiență tragică de cunoaștere"[5]. Astfel, tatăl și fiul întruchipează în poem nu numai două vîrste diferite, ci și două trepte ale cunoașterii, unul din personaje este inițiatorul, iar celălalt este cel inițiat. Setea, tăcerea, drumul străbătut, durerea, stăpînirea de sine și înțelegerea sînt, de fapt, probe și obstacole morale în drumul către cunoaștere. Cel supus inițierii descoperă, pînă la urmă, o altă imagine a lumii, izvorîtă din conflictul adînc între real și ideal. Sentimentul obsedant de culpabilitate („Tu, iartă-mă, fecioară — tu, căprioara mea") impune concluzia că, în ordin moral, experiența trăită în procesul de inițiere este negativă, căci se încheie cu exilul tragic într-o ordine practică a existenței; „Tensiunea lirică este tocmai consecința acestei experiențe trăite contradictoriu, pentru că aspirației de a rămîne în ideal i se opune imperativul asumării realului"[6]. Omul, devenind pradă propriilor instincte — foamea, setea — trăiește experiența mutilantă a decăderii în biologic. În poezia „Moartea căprioarei descoperim, prin urmare, o meditație gravă despre cunoaștere și despre condiția omului, aflat la limita între real și ideal.

Opera este o baladă cultă, cu profunde virtuți meditative, amintind de universul poetic sadovenian și de celebrul poem „După melci" de Ion Barbu. „Sintetizînd înrîuriri de sănătoasă substanță autohtonă (poezie populară, Eminescu, Sadoveanu), poezia lui Nicolae Labiș izvorăște dintr-o conștiință artistică unitară și modernă"[7]. (I. I.)

---

[1] Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, I. Editura Cartea Românească, București, 1978, p. 163.

[2] Eugen Simion, Op. cit., p. 159.

[3] Vezi, Ion Pop, *Poezia unei generații*, Editura Dacia, Cluj, 1973, p. 44.

[4] Silviu Angelescu, *Nicolae Labiș, Moartea căprioarei*, în Limbă și literatură, București, 1986, p. 361.

[5] Silviu Angelescu, Op. cit., p. 363.

[6] Silviu Angelescu, Op. cit., p. 365.

[7] G. Călinescu, în Manualul de Limba și literatura română, pentru clasa a X-a, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1981, p. 200.

Scanned with OKEN Scanner

MONASTIREA ARGEȘULUI

Creație populară de primă importanță, aparținînd genului epic popular, *Monastirea Argeșului* (sau *Meșterul Manole*) se distinge și printr-un statut aparte, ea situîndu-se la confluența dintre baladă (fapte deosebite ale unor eroi excepționali) și legendă („explicare" a apariției unui element din realitatea imediată), deoarece descoperim în structura ei atît elemente caracteristice primei specii, cît și „date" privind construirea excepționalului monument arhitectonic de la Curtea de Argeș. Apoi, G. Călinescu încadra opera în discuție între miturile fundamentale ale culturii române (mitul jertfei de sine a creatorului de geniu).

Deși textul cunoaște multe variante (între care cea mai valoroasă credem a fi cea din colecția lui G. Dem. Teodorescu), tradiția noastră culturală și școala au consacrat-o pe aceea din *Poezii populare ale românilor*, aparținîndu-i lui Vasile Alecsandri, text pe care îl vom avea și noi în vedere în cele ce urmează.

Încă poetul *Mărgăritărelor* observa că există în toată zona Balcanilor credința conform căreia durabilitatea unei construcții este asigurată printr-o jertfă adusă la începutul lucrului, deci în temelia zidirii, iar Mircea Eliade demonstrează că mitul respectiv este cunoscut pe întreg globul, indiferent de nivelul de civilizație al popoarelor care-l recunosc[1]. S-a afirmat, pe bună dreptate, că originalitatea variantei românești a mitului nu constă în acceptarea (oarecum) resemnată a jertfei, ci în asumarea acesteia de însuși cel ce zidește, de către însuși creatorul construcției. Putem adăuga la această observație că scopul acțiunii nu este pur și simplu utilitar (și deci rezistent), ci el vizează în mult mai mare măsură aspectul estetic al acțiunii: „Monastire-naltă / Cum n-a mai fost altă".

Putem stabili cu ușurință care sînt motivele poetice constante în cele mai multe variante: 1. Căutarea locului; 2. Ciobănașul și aflarea „zidului părăsit"; 3. Lucrul „în zadar"; 4. Visul „aievea" și jurămîntul meșterilor; 5. „Încercările" Anei; 6. Zidirea; 7. Moartea meșterilor și 8. Monastirea și fîntîna.

La început, textul îi prezintă pe voievod și alaiul său căutînd undeva, „Pe Argeș în gios", un loc *anume*. Secvența este deosebit de importantă pentru că evidențiază două personaje importante în desfășurarea ulterioară a conflictului: Manole se deosebește net de tovarășii săi, nouă (număr cu implicații mitice) „meșteri mari", formînd un grup compact, „Și Manole, zece, / Care-i și întrece". Deși misiunea este încredințată celor zece, iar neîndeplinirea ei va conduce la pedepsirea tuturor, putem afirma că doar Manole este pus în relație cu miticul domnitor. Deși mănăstirea este relativ recent construită, iar ctitorul ei cunoscut (Neagoe Basarab), creatorul anonim preferă plasarea în *illo tempore* a acțiunii prin invocarea drept ctitor a legendarului întemeietor de țară. De altfel, unui constructor de marcă trebuia să i se opună, conform concepției populare, un domnitor pe măsură. Figurile de stil sînt puține la număr, intenția autorului anonim vizînd mai mult firul epic ce stă să se desfășoare.

Aflarea locului unde urmează a fi construită mănăstirea nu este deloc simplă și n-ar fi încununată de succes fără ajutorul ciobănașului, adevărat *om al locului*, singurul care, acceptînd, îi poate conduce pe domn și pe însoțitorii acestuia acolo unde doresc. La rîndul său, locul căutat, nu numai că este de negăsit fără sprijinul ciobanului, dar mai are și alte caracteristici stranii, dovadă reacția deloc liniștitoare a cîinilor în preajma acestuia: „Cîinii cum îl văd, / La el se răpăd / Și latră-n pustiu / Și urlă-n morțiu". Unii comentatori consideră că alegerea „zidului părăsit / și neisprăvit" ar semnifica preluarea unei tradiții, a unei experiențe deja trăite. Credem, mai degrabă, că *locul blestemat* (v. comportamentul animalelor, care simt prezența forțelor malefice) este dinadins ales; numai învingînd forțele obscure, mănăstirea va deveni loc „de pomenire". Altfel spus, unei asemenea întreprinderi îi trebuie un constructor și un ctitor remarcabili, iar locul este cel care-i pune primul la încercare. Nu e

lipsit de interes că vodă însuși se teme de o posibilă nereușită, fapt ce determină amenințarea cu moartea a meșterilor.

Conflictul devine dramatic, tensionat în momentul cînd meșterii constată inutilitatea muncii lor, anularea *nocturnă* a efortului lor *diurn*. Dacă regimul nocturn este propice forțelor malefice, irațională, cel diurn se află evident sub semnul luminii și al dumnezeirii. Văzînd zădărnicia muncii lor (expresiv redată printr-o enumerație dublată de repetiție: „A doua zi iar. / A treia zi iar, / A patra zi iar / Lucra în zadar!"), meșterii încep să lucreze în mod mecanic, mai mult de groaza morții decît din convingere, așa cum o demonstrează în mod subtil jocul de cuvinte bazat pe inversiune și repetiție: „Lucra tremurînd / Tremura lucrînd", dar și dilatarea timpului printr-o formulă preluată din basme: „Zi lungă de vară / Zioa pîn-în seară".

Manole se distinge încă o dată, refuzînd lucrul inutil, preferînd odihna (metaforă a morții?), lucrului inutil. Gestul său de frondă își găsește răsplata în ajutorul divin, manifestat prin „O șoaptă de sus" care-i dezvăluie secretul reușitei: „Cea-ntîi soțioară / Cea-ntîi sorioară" trebuie jertfită, dată de vie zidului care altfel nu se va înălța. De observat că Manole n-are în vedere teama pentru propria viață, ci împlinirea menirii sale de creator, aceea de a construi, mai presus de orice jertfă care s-ar impune. Fapta este, practic, un fel de autojertfire a unuia dintre meșteri: o dată cu ființa zidită, fiind îngropat și sufletul acestuia, de aceea ea presupune „să ne *legăm* / Taina s-o păstrăm" (subl. ns.). Alegerea este dată deci în seama hazardului, altfel spus, a destinului, și (în această variantă) acesta alege încă o dată (Manole însuși ne-a apărut pînă acum ca un *ales*), așa că aceea care se ivește a doua zi nu este alta decît Ana, soția lui Manole. Diminutivul, prezent în expunerea visului, dar și în prezentarea Anei („Soțioara lui, / Floarea cîmpului"), reprezintă expresia dragostei dintre cei doi care vor trebui, cel puțin în plan strict real, să se despartă.

Presimțind cine va fi aleasa destinului (sau fiind singurul care nu trădează secretul, în alte variante), Manole asistă disperat la apropierea Anei. Dragostea lui pentru Ana pare, pentru moment mai puternică decît actul creator, așa că Manole îl invocă pe Dumnezeu pentru a o împiedica

pe Ana să ajungă la schele. Gestul lui Manole exprimă șovăiala sa, neputința sa de a alege. Sau, am putea spune că meșterul cu vocație de artist este supus încă o dată încercărilor. Totodată, în plan metaforic, înfruntînd stihiile, Ana devine co-autor al construcției nepereche (meșterii rămîn simpli adjuvanți), înlăturînd șovăiala meșterului. Nu este întîmplătoare nici cerința de a fi jertfită „cea-ntîi", pentru că prin însuși gestul ei aceasta dovedește dragoste profundă pentru cel spre care se îndreaptă cu demîncare. Depășind piedicile puse în cale de divinitate, la cererea lui Manole, Ana însăși devine inițiată, aptă pentru a împlini, împreună cu soțul ei, actul creator.

Dramatismul scenei sosirii Anei la ziduri își află originea și în antiteza dintre aparență și esență: „Iar Manea turba? / Mîndra-și săruta, / ... / Și glumind...", dintre furtuna din sufletul meșterului, încrederea Anei, care „vesel rîdea" și bucuria (josnică) a meșterilor În plan stilistic, dramatismul scenei este accentuat de folosirea monorimei deschise, feminine *(-a; -ea)*, expresie a durerii adînci, avînd ceva de vaier profund, răscolitor. Construcția se înalță, creșterea zidurilor fiind punctată în mod gradat de jeluirea Anei, și de reluarea și amplificarea datelor referitoare la zidire. Încrîncenat și hotărît, Manole lucrează frenetic, împlinindu-și visul. Mănăstirea va fi un unicat („Cum n-a mai fost altă"), rod al dragostei și al jertfei, nu doar efect al ambiției domnești. Alături de mănăstire, Manole și Ana lasă pe lume un copil orfan (dat în grija zînelor, în unele variante), care însă este tot rodul dragostei lor (ca și zidirea sfîntă).

În final, cînd domnul vine să vadă rodul muncii meșterilor, mănăstirea apare sensibil schimbată față de planul inițial al lui vodă: „cea monastire, / Falnică zidire, / Monastire naltă / Cum n-a mai fost altă". Punîndu-i la încercare pe meșteri, vodă nu vrea doar să-și satisfacă un orgoliu mărunt, individual, el ajunge să împlinească însăși vrerea Domnului: Manole *și Ana* au trecut în nemurire; singur lui Manole i se refuză capacitatea de a construi pe mai departe. Acesta credem că este sensul gestului domnesc de a îndepărta schelele și a-i lăsa pe meșteri să moară „sus pe coperiș". De altfel, în alte variante, doar Manole este cel ce afirmă că este capabil să construiască ceva

care să întreacă această operă de mare valoare artistică (gestul ar putea fi interpretat și ca omenească și măruntă răzbunare pe cei ce au trădat...). Este, credem, la fel de fals ca și a-l acuza pe domn (care nu acționează numai conform voinței lui, ci și așa cum îi dictează divinitatea și conform logicii textului: altă construcție ar pretinde o nouă jertfă) de o deșartă vanitate.

Ultima parte dezvoltă motivul omului-zburător, al lui Icar, care-i sfidează pe zei înălțîndu-se către soare. Dacă tentativa meșterilor, oameni obișnuiți, mediocri, este de la bun început sortită eșecului, Manole nu-și poate sfîrși tentativa decît printr-un eșec: chiar dacă aripile sale sînt mai temeinic prinse (uneori direct în carnea zburătorului, superbă sinteză de Christ și Icar), glasul Anei, răzbătînd din zid îl va chema în preajmă. Clădirea semeață, de o frumusețe cu totul deosebită, și modesta fîntînă din preajmă rămîn mărturie peste veacuri a talentului cu totul deosebit al unui artist și a unei iubiri „cum n-a mai fost altă". (A. N.)

---

[1] Mircea Eliade, Comentarii la legenda Meșterul Manole, Editura Publicom, București, 1943.

[2] Ion Itu, Un mit românesc, în *Steaua*, nr. 1—12 1987, 1—2, 1988.

MONOLOG ÎN BABILON

de Al. Philippide

Poemul de meditație existențială *Monolog în Babilon* a fost publicat în 1967, în volumul căruia i-a împrumutat și titlul, ultimul volum al autorului, apărut la un interval de 28 de ani de precedentul *(Visuri în vuietul vremii,* 1939). Poet profund, investigînd resorturile intime ale individului, Al. Philippide a preferat tăcerea în epoca de tristă amintire a proletcultismului. Versurile sale, tot atîtea întrebări și căutări de răspunsuri, au văzut lumina tiparului în perioada de părelnice speranțe de la sfîrșitul deceniului al VII-lea, o dată cu impunerea unei alte generații de poeți, cea a lui Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Ana Blandiana ori Daniel Turcea. Poetul rămîne fidel stilului său, mijloacelor de expresie care l-au impus în perioada interbelică, oferind încă un prilej comentatorilor de literatură, de a-l plasa într-o anume categorie de poeți, cu atît mai mult cu cît creația sa refuza încadrarea în vreunul din curentele moderne. Pe bună dreptate, N. Balotă îl consideră pe Philippide „un exilat în absolut", un creator profund marcat de aripa *Luceafărului.* Chiar dacă teme și motive poetice trimit spre clasicismul greco-latin, chiar dacă versurile sale au ceva din claritatea și solemnitatea celor clasice, conținutul de idei, neliniștea, căutarea, interogațiile, titanismul și revolta în fața destinului trimit în mod evident spre poezia romantică (și nu numai spre ea, ci și spre poezia modernă, expresionistă, de exemplu).

Ca întreg volumul, de altfel, poemul *Monolog în Babilon* s-a bucurat de o atenție deosebită din partea criticii de specialitate, devenind una dintre operele poetice de referință ale autorului, fiind rapid inclus în antologii și manuale școlare. Renunțînd la revolta romantică, la poza

damnatului răzvrătit împotriva destinului și a divinității, Al. Philippide ajunge, în *Monolog în Babilon*, la marile întrebări ale eului, la drama acestuia, fiindcă „interogația nu aparține sufletului, ci este chiar sufletul împărțit al poetului“[1]

Procedeul întoarcerii în timp și al evocării unei mari personalități din epoci revolute este tipic romantic, după cum tipic romantică este și suprapunerea eului poetic și a geniului marelui macedonean. Atmosfera în care se desfășoară solilocviul lui Alexandru este, la rîndul ei, de sorginte romantică: noaptea, într-un foișor al anticului Babilon. Sînt multe semne poetice, mai subtile sau mai relevate, care contribuie la realizarea unei ambianțe propice marilor întrebări adresate propriului eu, neliniștit și mîndru, blazat de reușite și nemulțumit de atingerea unui ideal. E suficient să amintim conotațiile capitalei persane (*axis mundi*, loc al plăcerilor lumești, centru al puterii, dar și al biblicei „încurcări a limbilor“) sau simbolul „păsării cu țipăt cobitor“ („descifrat“ ca posibil demon de „personajul“ monologului, dar și ca semn de rău augur, fatal acestuia). De altfel, o notă de adîncă tristețe își face simțită prezența în mod subtil în întregul poem. Însuși firul cugetării lasă parcă să se întrevadă că poetul a „reconstituit“ *ultima* noapte a tînărului împărat.

Versul amplu, de 10 — 14 silabe, contribuie la realizarea unei aure de solemnitate, perfect concordantă ceasului adînc al adevărului, al confruntării cu propria conștiință. De asemena, remarcabilă este „reconstituirea“ firului sinuos al cugetării, refuzînd linearitatea și urmînd un traseu doar de el știut; aparenta discontinuitate a acestuia devine și ea creatoare de atmosferă (interioară, de data aceasta).

Eul liric al poemului, disociat de cel al poetului, aparține unui om superior, care a cunoscut gloria, și-a împlinit idealuri, dar care, tocmai de aceea, și-a păstrat luciditatea și tentația spre absolut. Lingușirea a fost încuviințată, dar nu încurajată; obîrșia zeiască — acceptată, chiar dacă în ceasul nocturn al adevărului simțim îndoiala și ironia. Abilitatea politică a dictat uneori, dar niciodată n-a devenit singura armă a devenirii; atunci cînd a trebuit, Alexandru a forțat chiar voința zeilor exprimată de profeți: „Pe Pitia, la Delfi, luînd-o de grumaz, / La trepied am dus-o cu sila

să prezică. / Că nu mă-nvinge nimeni, mi-a spus. Știam și eu, / Și nu era nevoie de șoapta unui zeu / Ca să cîștig războiul cu oștile persane."

Numele unor personalități ale lumii antice sînt invocate (nu numai pentru a crea atmosferă) în poem; direct sau prin intermediul operei acestora împăratul a pornit în cea dintîi aventură a sa, aceea a cunoașterii. Amintirea Stagiritului provoacă nostalgii, trezește sentimentul culpabilității (Aristotel vedea în destoinicul său elev un viitor gînditor), dar dă naștere și unei neașteptate cugetări justificatoare a evoluției fiului lui Filip: „Cunoașterea e tot o cucerire. / Și filozoful tinde ca și mine / Cu altfel de mijloace, desigur, să domine". Personalitatea lui Democrit este pusă în relație cu teoriile indiene ale metempsihozei, iar tenta filozofică și morală a religiei indiene i se pare superioară banalilor atomi: „Credința lor e că există-n om / Un miez de cuget și voință / Mai pur decît acel nătîng atom / De Democrit prin Haos zvîrlit cu ușurință". De altfel, o îndoială de sorginte filosofică își face simțită prezența în întreg poemul, fie că sînt evocate concepții despre lume și viață, despre cunoaștere, sau felul de a fi al unor neamuri, fie că sînt evocate chipurile celor mai apropiați tovarăși ai împăratului.

Un orgoliu profund, generat de conștiința propriei valori se face simțit de-a lungul solilocviului; fără a se considera zeu, Alexandru știe că tot ce a devenit i se datorează lui, în primul rînd, că prin voință și faptă a ajuns stăpînul unui vast imperiu, că prin înțelepciune a supus neamuri cu totul diferite de greci și macedoneni. Personalitatea care-și dezvăluie resorturile intime ale conștiinței demonstrează o luciditate care depășește cadrul romantic, de sorginte modernă (existențialistă, am spune noi). Nemulțumirea sau observația critică mîncează orice reușită, fie ea individuală (a lui Alexandru), sau aparținînd unui neam.

Eul poetic se conturează din lumini și umbre pe care singur și le evidențiază și care îi crează neliniști profunde, răni, dacă nu adînci, sigur dureroase. Compensațiile spre care tinde eroul acestui text profund liric sînt de natură intelectuală, el plănuiește o viitoare călătorie spre necunoscut menită să conducă atît spre cunoaștere, cît și spre glorie. Gloria însăși privește diverse acțiuni ale personalității. Grandoarea acestei evadări în imaginar îl

liniștește pe tînăr, împlinirea acestui plan justifică, prin particularizare, afirmația referitoare la întreaga operă poetică a lui Philippide: „Căutarea este o aventură în spirit... De fapt, căutătorul contestă perisabilul. El, cel care *trece*, nu vrea să recunoască marea *trecere*". Astfel, poetul, dar și proiecția sa din poemul în discuție, reprezintă un tip de sorginte romantică, „un rebel împotriva limitelor în timp și spațiu".

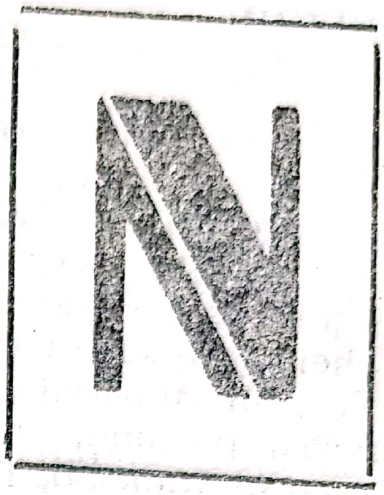
Condiția umană, totuși și dureros limitată, este subtil subliniată de umbra morții care planează asupra începutului și finalului poemului; Hefestion — prietenul agreabil, mort de curînd — este invocat inițial și putem considera că evocarea lui constituie „motivația" întregului monolog; țipătul păsării — din final — readuce presentimentul propriei morți. Demonii, în lipsa zeilor care s-au ascuns (v. Nietzsche), nu par impresionați de grandoarea reușitelor și de personalitatea autorului, indiferenți, ei „conspiră" împotriva Omului, așa că și Acesta ajunge să se teamă de el, nu numai omul de rînd.

Poem al gravelor întrebări, al reușitelor unui om și al planurilor sale, *Monolog în Babilon* este una din marile creații ale lui Al. Philippide, operă de sinteză a unor teme și motive întîlnite de-a lungul întregii creații. Pornind de la proiecția lirică a autorului în „personajele" sale, Prometeu și Alexandru Macedon, vom putea realiza care au fost constantele, dar și modificările provocate de trecerea timpului, uneia dintre marile personalități ale literaturii române din acest secol, frumos și mîndru ca un zeu grec, revoltat (în spirit) ca Prometeu și constient de valoarea și drama condiției umane ca Alexandru Macedon. Emoționantă evocare a lui Alexandru Filipidul, realizată peste veacuri de Alexandru Philippide! (A. N.)

---

[1] Nicolae Balotă, *Introducere în opera lui Al. Philippide*, Editura Minerva, București, 1974, p. 15.

Scanned with OKEN Scanner



NEGRU

de George Bacovia

„Compozitor în vorbe și pictor în cuvinte“[1], Bacovia este poetul culorilor depresive: gri, violet, galben, negru etc. Un exemplu elocvent pentru funcția estetică a culorii, în viziune bacoviană, ni-l oferă poezia *Negru*. Ea definește artistic, asemena poeziilor: *Plumb* și *Lacustră*, o atmosferă specifică și caracteristică pentru întreaga operă. Interpretarea textului din perspectiva funcției stilistice a categoriilor gramaticale, a foneticii și a lexicului poate conduce la concluzii ce vin ca argument pentru susținerea originalității artei lui G. Bacovia și a ideii că lirica bacoviană este monocordă. Poezia *Negru* reia atmosfera și unele simboluri întîlnite în volumul „Plumb“, din care face parte.

Analizînd lexicul se observă faptul că în cele două catrene care compun poezia, se află 23 de cuvinte, care se repetă, astfel încît în cele 40 de situații, cuvîntul „negru“ se repetă de 7 ori, alături de el fiind cuvintele ce se înscriu în aceeași arie semantică: sicrie, funerar, carbonizat, ars. Din fondul principal de cuvinte fac parte 12, care, repetîndu-se, ocupă 25 de poziții. Sînt 9 neologisme, și un singur

arhaism, care se repetă de 4 ori. Un termen științific apare singură dată. Rezultă, și din aceste precizări, faptul că George Bacovia vehiculează, voit, cu cel mai redus volum de cuvinte, ceea ce poate sugera atmosfera de apăsare sufletească și de monotonie copleșitoare. Se repetă cuvinte-cheie care sugerează neliniștea, durerea și dezolarea poetului, fie prin culoarea „negru" (noian de negru, carbonizate flori, negru profund, sicrie negre, veșminte funerare, carbonizat amorul fumega), fie prin acțiuni contraste în verbe la mod nepersonal (sicrie arse, amor fumegînd, parfum de pene arse), precum și prin izolarea și așezarea în rimă a verbului „ploua".

La nivelul stratului fonetic se poate observa frecvența anumitor vocale și consoane, care conferă versului muzicalitate. Vocala „e", spre exemplu, este un sunet metalic și poate reliefa răceală, duritate și stridență, în poezia „Negru" avînd cea mai mare frecvență (apare de 25 ori). Ponderea consoanelor: n și m, alături r și g (n — de 24 de ori; r — de 19 ori) creează, în vers, o melodie surdă, șoptită, întreruptă de unele dezacorduri stridente, marcate prin consoanele r și g.

În ceea ce privește stratul gramatical se poate lesne observa faptul că substantivul domină textul, în raport cu celelalte categorii gramaticale (sînt în text: 11 substantive, 4 adjective, 3 verbe, 3 adverbe, 1 prepoziție și 1 conjuncție), tabloul fiind static și sugerînd astfel monotonie și apăsare sufletească. Cele mai multe substantive sînt concrete, cuvîntul, abstract (vis, amor), însemnînd ieșire din spațiul comun, prin tendință de reflecție și meditație. Dar această stare i se refuză eului liric, căci determinările substantivului au rolul de a estompa lumina și de a le plasa în aceeași atmosfera lugubră (flori carbonizate, amorul fumega, parfum de pene arse). În strofa I nu se află nici un verb, iar în cea de a doua sînt trei verbe (vibrau, fumega, ploua), toate cu dinamism firav, neutralizînd acțiunea și transformînd-o într-o plutire, ca în mișcările obsesive ale supra-realismului. Toate verbele sînt la imperfect — timpul cel mai puțin activ și marcă privind atemporalitatea — potențîndu-se astfel starea de incertitudine și de spleen. Adjectivul și adverbul au valoare de epitet apreciativ (pene arse

carbonizate flori). Adjectivul își schimbă, uneori, categoria gramaticală, devenind substantiv, cu valoare de metaforă („noian de negru"). De fapt, procedeul de a crea metafore prin sintagme formate din substantiv + prepoziție este frecvent în versul bacovian nu numai în această poezie, ci și în altele (Veșminte de mangal, scîntei de vis, parfum de pene arse; flori de plumb, coroane de plumb, aripi de plumb etc.)

Sintaxa propoziției și a frazei are, în viziunea bacoviană, profunde virtuți stilistice, fiind ecoul dramei sufletești. De aceea propozițiile sînt scurte și eliptice de predicat (în prima strofă sînt 6 propoziții, toate eliptice de predicat, căci se subînțelege verbul „a fi"), iar în strofa a doua sînt 7 propoziții, din care doar trei au predicat. Accentul în propoziție cade pe subiect, și pe atribut, care este de obicei atribut substantival prepozițional. Prin aceste determinări, alcătuite, parcă, după un anume șablon, este mai bine evidențiată starea depresivă și monotonia ce amenință să devină stare de nevroză. Frazele sînt alcătuite doar din propoziții coordonate juxtapuse, ceea ce dezvăluie un tablou static și uniform, ca expresie a unei dezolări și neliniști obsesive. Conjuncția „și", precum și punctele de suspensie marchează un crescendo dramatic.

În versul bacovian „gramatica, chiar și arida gramatică devine ceva asemănător unei vrăjitorii evocatoare, cuvintele reînvie în carne și oase substantivul în măreția sa substanțială, adjectivul vestmînt transparent care încearcă să-l coloreze, și verbul, îngerul mișcării"[2]. (I. I.)

---

[1] Petroveanu M., *George Bacovia*, Editura pentru Literatură, București, 1969 (se ocupă pe larg de această problemă).

[2] Apud. Șt. Munteanu, *Stil și expresivitate poetică*, Editura Științifică, București, 1972, p. 150.

Scanned with OKEN Scanner

NOAPTEA DE DECEMVRIE

de Alexandru Macedonski

Poemul „Noaptea de decemvrie" încheie ciclul „Nopților". Este scris în 1901 și inclus în volumul „Flori sacre", volum publicat în colecția „Cărțile albe", în anul 1912.

Tematica, structura și forma poemului se pare că se conturaseră în mintea autorului încă din 1890, cînd publică în revista „Românul" poemul în proză „Meka și Meka", o legendă cu iz oriental, cu adînci implicații filozofice și etice.

În poemul „Meka și Meka" prințul Ali-ben-Mohamet-ben-Hassan primește „cu limbă de moarte" de la tatăl său îndemnul ca niciodată în viață să nu se abată de la calea cea dreaptă. Prințul pleacă în pelerinaj la Meka, fiind însoțit de servitori, cămile, stăpînit de dorința de a străbate deșertul persan în linie dreaptă. În același timp se îndreaptă spre Meka și un cerșetor, Pocitan-ben-Pehlivan. Prințul Ali îl cheamă să se alăture alaiului său, însă cerșetorul refuză, parcurgînd drumul spre cetatea sfîntă musulmană pe căi ocolite. Prințul moare, răpus de soarele nemilos al pustiului, nereușind să-și atingă ținta propusă, în timp ce Pocitan pătrunde în cetatea prea sfîntă, Meka.

Legenda orientală este punctul de plecare în dezvoltarea ideilor lui Macedonski legate de condiția omului superior, care nu poate admite nici un compromis pe calea atingerii idealului.

„Noaptea de decemvrie" ocupă un loc aparte în seria „Nopților", datorită tematicii și realizării stilistice. Poetul construiește un poem pe tema geniului, într-o manieră originală, în care simbolul romantic coexistă armonios cu preferința simbolistului pentru cromatică și muzicalitate.

Textul macedonskian conține însă și elemente de factură clasică vizibile în structura armonioasă, simetrică a poemului, în predilecția pentru stilul elevat.

Simetria „Nopții de decemvrie" este dată de două secvențe care descriu spațiul poetului, odaia, universul inspirației, al creației. Această descriere apare la începutul textului și este reluată în final, fapt care apropie „initium" de un punct final. Senzația de ciclicitate nu ne duce cu gîndul la repetabilitatea unui fenomen, tragedia Emirului, ci la o formă, posibilă oricînd, a re-creării unui alt univers al poeziei. De data aceasta poemul creează un univers, urmînd ca fenomenul reluat să fie altă, și altă creație, într-o înlănțuire perfectă care dă sfericitate unei opere întregi.

Spațiul inspirației, „alba odaie", transfigurat fiind, dobîndește proporții mari: „Palatele sale sînt albe fantasme". E de remarcat că trecerea de la real la planul ficțiunii se face firesc, tocmai prin menținerea cromaticii, iar apoi prin transpunerea în eroul poemului — Emirul din Bagdad.

Pentru o trecere subtilă de la o formă concretă la una de ordin imaginativ, autorul creează întîi o atmosferă adecvată acestei treceri de la un plan la celălalt.

Camera, spațiul finit, oferă în primul rînd izolarea de lume, de aceea poetul o vrea „pustie", „albă", pentru că el dorește să devină altceva (altfel).

De la spațiul izolat, finit se trece la exterior: cîmpia este „Pustie și albă", viscolul geme,

„Și luna-l privește cu ochi-oțelit...
E-n negura nopții un alb monolit".

Albul domină cele două spații, făcîndu-le să concorde pînă la un punct, cînd natura pare a fi ostilă omului. Punînd accent pe auditiv, Macedonski conturează alt tip de natură în disonanță cu starea de spirit a poetului:

„În zare, lupi groaznici s-aud răgușit,
Cum latră, cum urlă, cum urcă cu-ncetul,
Un tremol sinistru de vînt-nnăbușit...
Iar crivățul țipă... — dar el, ce-a greșit?
Un haos, urgia se face cu-ncetul."

Pentru a atenua zbuciumul exterior apare „inspirarea", făcînd posibilă intrarea într-un alt univers, universul ideal al operei. Astfel Bagdadul devine proiecția ideală a unui spațiu nou creat, un simbol al vieții fericite. Bagdadul este o „idilă roză", un:

„Rai de-aripi de vise, și rai de grădini".

Cadrul feeric (florile roze, havuzele care cîntă, cerul galben și roz, Bagdadul este o „poiană de roze și crini") amintește de „Noaptea de mai".

Acest rai este părăsit de Emirul dornic să plece spre Meka, de care se simte „furat":

„Spre Meka-l răpește credința-voința,
Cetatea preasfîntă îl cheamă în ea
Îi cere simțirea, îi cere ființa
Îi vrea frumusețea — tot sufletu-i vrea —
Din tălpi pînă-n creștet îi cere ființa".

Gîndul de a pleca spre Meka este atotstăpînitor, ajungînd pînă la forma de patimă devoratoare.

Între „rozul Bagdad" și cetatea preasfîntă Meka există pustia iar: „Pustia e-o mare aprinsă de soare".

Autorul pune în antiteză fastul, frumusețea Bagdadului cu pustia, situată „în zarea de flăcări — departe".

Bagdadul este pictat în culori care creează o stare de spirit optimistă: sălile sînt de alabastru, bolțile de argint și de azur, lumina este vie, viața este „dulce".

Acest univers paradisiac este părăsit într-o zi stabilită, hotărîtoare pentru destinul Emirului:

„Dar iată și ziua cînd robii și-armează...
Cămile gătește, și negrii-armăsari,
Convoiul se-nșiră..."

Emirul pornește la drum „pe-o albă cămilă", nu înainte de a privi pentru ultima oară „orașul în roza idilă".

Pe același drum spre Meka pleacă și un „drumeț pocit".

De remarcat antiteza realizată de Macedonski. Emirul apare în poem ca un cumul de calități:

„Și el e emirul, și toate le are ...
E tînăr, e farmec, e trăznet, e zeu",

în timp ce drumețul, care nu se va alătura convoiului fastuos, este la cealaltă extremă:

„Mai slut e ca iadul, zdrențos și pocit,
Hoit jalnic de bube, — de drum prăfuit,
Viclean la privire, și searbăd la față".

Nu numai înfățișările sînt diferite, dar și drumurile:

„Și pleacă drumețul pe-un drum ce cotește...
Pocit, șchiop și searbăd, abia se tîrăște
Și drumul — ocolește mai mult tot mai mult..."

Emirul însă străbate deșertul în linie dreaptă suportînd cu curaj „jarul pustiei" ca un „datum" al sorții, respectînd astfel o anume etică dictată de principii la care nu poate renunța:

„În largu-i pustia, să treacă-l așteaptă...
Și el naintează și calea e dreaptă
E dreaptă — tot dreaptă — dar zilele curg..."

Insistența autorului asupra epitetului „dreaptă" devine aici nu numai un laitmotiv, ci un semnal care demonstrează intrarea pe un drum care nu poate avea decît un final tragic.

„Calea dreaptă" stă sub semnul focului: „Și foc e în aer în zori, și-n amurg", al „flăcărilor de soare" și al sîngelui. Dominantă este acum culoarea roșie, simbol al vieții, dar și al patimii dusă la extrem, patima de a ajunge la Meka, devenită „nălucă sublimă".

Înaintarea Emirului se face în ritm extrem de dinamic, aglomerarea de verbe transmite încrîncenarea eroului în ideea de a ajunge la cetatea visată, lupta sa cu forțe ostile împlinirii idealului.

Sosește însă și ziua cînd Emirul rămîne singur, convoiul său fiind devorat de pustia lacomă de vieți:

„Cu trei și cu patru, mor toți plini de zile,
Dragi tineri, cai ageri și mîndre cămile".

Emirul stă acum sub semnul culorii roșii, simbolul destinului implacabil: aerul e în flăcări, în jurul său zac „roșii movile" :

„Nainte, în laturi — napoi — peste tot,
Oribil palpită aceeași coloare"

Adverbul „oribil" marchează dezastrul, prefigurînd moartea.

Culoarea cuprinde pămîntul și cerul:

„E-aprins chiar pămîntul hrănit de dogoare
Și zilnic, tot cerul s-aprinde mai tare".

Între aceste două „jaruri" Emirul se luptă cu însăși condiția sa, măcinat fiind de sete și foame:

„Cutremur e setea, ș-a foamei simțire
E șarpe, ducîndu-și a ei zvîrcolire
În pîntec, în sînge, în nervii-ndîrjiți ...
Bat tîmplele ... — ochii sunt demoni cumpliți".

Ajuns în punctul maxim al drumului său, Emirul trăiește impresia atingerii idealului, apropierea de Meka:

„Spre albele ziduri, aleargă — aleargă,
Și albele ziduri lucesc strălucesc, —
Dar Meka începe și dînsa să meargă
Cu paseri ce-n fundul de zări o răpesc,
Și albele ziduri, lucesc — strălucesc!"

Visul Emirului înseamnă sfîrșit, un sfîrșit al unei existențe tragice închinate unui ideal:

„Dar visu-i, nu este un vis omenesc"

In cadrul acestui vis Emirul transcende vieții pămîntești pătrunzînd într-o Mekă a lui. Jertfa sa este simbolică, Emirul devine victima unui ideal urmat cu sacrificii și fără abatere de la etica sa de om superior.

In momentele transcenderii în Meka cerească, Emirul îl vede pe drumețul pocit pătrunzînd pe porțile Mekăi pămîntești.

Destinul Emirului înseamnă jertfă pentru o idee și o atitudine dreaptă. El este opus drumețului pocit, care este simbolul unui om capabil de compromisuri și care atinge idealuri terestre accesibile oricărui muritor.

In final autorul revine asupra unor elemente cromatice conturate în partea inițială a poemului.

Scanned with OKEN Scanner

Finalul poeziei are valoare de concluzie care stabilește o anume legătură între un destin simbolic și existența în genere a oamenilor supuși suferinței, răutăților venite din exteriorul ființei lor. Tragedia existenței este simbolizată de „pustia" plină de jar, iar Meka rămîne simbolul perfecțiunii, al idealului greu de atins:

„Sunt toate pustia din calea cea dreaptă,
Ș-acea izolare, ș-acea dezolare,
Sunt Meka cerească, sunt Meka cea mare ...
Murit-a emirul sub jarul pustiei".

Emirul, ca și Prințul din Levant din balada lui Șt. Aug. Doinaș „Mistrețul cu colți de argint" rămîn eternele simboluri ale omului superior, însetat de absolut și devenit victima propriului său ideal.

Drumul Emirului „calea cea dreaptă" semnifică o existență exemplară specifică numai ființelor cu înalte calități și cu atitudini superioare. Jertfa sa este similară cu gestul lui Hyperion, din poemul eminescian, de a renunța la nemurire în favoarea iubirii. Concluzia care se desprinde din structura faptică a acestor existențe este aceea că un ideal necesită întotdeauna un mare sacrificiu. (L. C.)

NOAPTEA DE MAI

de Alexandru Macedonski

Poeme cunoscute, avînd o tematică variată, „Nopțile“ lui Macedonski au avut un destin straniu. Ele sînt scrise între 1879 și 1901 și publicate în volume diferite.

„Noaptea de mai“ este inclusă în volumul „Excelsior“ apărut în 1895.

După cum recunoaște însuși autorul în „Noaptea de aprilie“, forma și titlurile poemelor sale au fost influențate de „Nopțile“ lui Alfred de Musset.

Motivul romantic al nopții era de largă circulație în epocă și datorită faptului că noaptea este în același timp și cadrul favorabil creației, dar și simbol al tainei, meditației și viselor.

Spirit contradictoriu, Macedonski găsește în „Nopți“ numeroase pretexte de a „evada“ din real, de a medita, de a stabili, atît cît e posibil, o legătură între real și ideal. În această direcție Pompliliu Constantinescu (în vol. *Poeți români moderni*, articolul *Macedonski reabilitat*, Ed. Minerva, Buc., 1974, p. 9) afirma că Macedonski este „sfîșiat între real și ideal, între dorința brutală și visul eterat, el a voit să-și transpuie imaginea poetică în viață“.

Autorul (Macedonski) urmărește în creațiile sale conturarea unui univers al artei, de cele mai multe ori distinct, total îndepărtat de planul uman. Acest aspect este semnalat și de Pompiliu Constantinescu care arăta că: „Poezia a devenit, pentru el, o insulă îndepărtată de oameni și o adevărată retragere din viață“.

Retragerea din contingent se poate face în multe și variate direcții. Poezia și natura devin spații în care eul poetic dobîndește forță, mergînd pe linia optimismului său carac-

teristic. Forța interioară este alimentată de cromatica florilor, de parfumuri și de cîntecele siderale ale mamei naturi.

„Noaptea de mai" se structurează pe două coordonate antinomice: coordonata umană supusă între bine și rău și natura dătătoare de bucurii nemărginite și de veșnicie.

În cadrul feeric conturat de Macedonski sufletul poate atinge „apogeul" în puritate, sacralitate, prin intrarea în consonanță cu fiorul tainic al naturii.

În spațiul natural orice vis este realizabil și orice durere se alină:

„Închisă dacă vă e lumea recoboriți-vă-ntre roze
Parfumele din mai înalță reînnoite — apoteoze,
Și-n noaptea blondă ce se culcă pe cîmpenești virginități
Este fioru-mpreunării dintre natura renăscută
Ș-atotputerea Veciniciei de om abia întrevăzută
Veniți: privighetoarea cîntă, și liliacul e-nflorit
Cîntați: nimic din ce e nobil, suav și dulce n-a murit".

Textul macedonskian demonstrează că noaptea, antipodul zilei, nu este întunecoasă, plină de spaime, ci este „o noapte blondă", ceea ce sugerează luminozitate și optimism. Rozele, parfumurile și cîntecul privighetorii sînt elementele care nu creează doar un cadru, o atmosferă optimistă, ci transmit o stare plină de extaz, de care este stăpînit însuși poetul.

Antinomiile predomină în meditația poetului, care ajunge la concluzia că tot ce este legat de om este sortit perisabilității, chiar dispariției, numai în natură totul rămîne neschimbat:

„Simțirea, ca și bunătatea, deopotrivă pot să piară
Din inima îmbătrînită, din omul reajuns o fiară,
Dar dintre flori și stele nimica nu va fi clintit,
Veniți: privighetoarea cîntă și liliacul e-nflorit".

Sînt invocate, în repetate rînduri, Vestalele, acele slujitoare ale zeiței Vesta, care aveau în grijă focul sacru din templu, ca martore ale faptelor din lumea umană sau din univers:

„Vestalelor, dacă-ntre oameni sunt numai jalnice
nevroze,

E cerul încă plin de stele, și cîmpul încă plin de roze
Și pînă astăzi din natură nimica n-a îmbătrînit
Iubirea și prietenia, dacă-au ajuns zădărnicie,
Și dacă ura și trădarea vor predomni în vecinicie ...
Veniți privighetoarea cîntă, și liliacul e-nflorit".

Refrenul textului: „Veniți, privighetoarea cîntă și liliacul e-nflorit" exprimă optimismul debordant al poetului, care, deși dezamăgit de răutățile omenești, găsește în feeria naturii alinarea, forța de a suporta adversitățile existenței.

Un element deosebit de relevant al textului macedonskian este cromatica. Autorul pictează tabloul feeric în culori optimiste. Culoarea albă este preponderentă atît în plan terestru, cît și în cel cosmic:

„Izvorul cînd s-argintuiește de alba lună care-l ninge"
„Pe prefiratele lui ape plutește albul-nenufar"
„Columbe albe bat din aripi și visurile vin grămadă".

Corelat cu albul, simbolul purității, apare albastrul, simbol al infinitului:

„Se face mai albastru-adîncul, și codrul mai adînc se face"
„... cînd zînele se coborau
Din limpezimile albastre și-n apa clară se scăldau"
„S-a coborît pe flori roz-albe și pe păduri albastre"
„Ce-n mîini cu amforele goale își umplu ochii de senin".

Existența acestor culori în ambele planuri creează o posibilă apropiere între natura terestră și cosmos, în ceea ce privește frumosul pur. Natura care reînvie în fiecare primăvara oferă multiple posibilități de contemplare a frumosului și de redobîndire a purității interioare, specifică începuturilor existenței pe pămînt.

Extazierea poetului merge în crescendo, starea sa atingînd un punct maxim în momentul în care se desprinde total de teluric, devenind numai spirit contopit cu feeria naturii:

„Voind să uit că sunt din lume, voiesc să cred că sunt din cer"

Scanned with OKEN Scanner

Noaptea feerică trăită de poet este o noapte de basm, cînd apar zînele, feți-frumoși, „s-arată fecioare în cămăși de in". Totul tinde spre vis, un vis tonic, optimist, încîntător, dătător de speranțe și încredere în sine și în propria-i forță de creație.

Pe lîngă motivul „rozei" apare și cel al „crinului", flori preferate de autor, adevărate simboluri ale creației macedonskiene. Rozele și crinul fac să fie „aeru-mbătat" și-l determină pe poet să trăiască un „Regret suprem" pentru fiecare „minut cînd trece".

Exclamația încărcată de emoție a poetului relevă forța benefică a naturii:

„O! feerie a naturii, desfășură-te în splendoare,
Regret suprem al fiecărui în tainicul minut cînd moare,
Fiindcă tu ești pentru suflet repaos dulce și suprem.
O! feerie a naturei, vindecătoare de nevroze".

Noaptea de vis, de basm devine la un moment dat o noapte de vrajă, natura fiind astfel un leagăn magic în care dealul, văile cîntă. Intră în armonie frunzele, păsările. Cîntecul naturii îl transformă pe poetul însuși într-un cîntec care se înalță spre sferele înalte ale sensibilității și visului:

„Iar cînd mie-mi zise: „Cîntă!", cu-n singur semn mă deșteptă,
Spre înălțimi neturburate mă reurcă pe-o scară sfîntă...
In aeru-mbătat de roze, veniți, privighetoarea cîntă".

„Peisajul macedonskian este mai degrabă un peisaj eroic, adică unul în care natura fuzionează cu legenda. Modelul lui plastic nu este peisajul lui Rubens, ci peisajul lui Poussin. Natura nu este pentru el o explozie a iraționalului subuman, ci un cadru nobil de scene legendare și mitologice ca în „Noaptea de decembrie", „Noaptea de mai", „Naiada", „Bucolica undă", „Lewki" etc."

Macedonski este un poet al decorului plin de culoare și parfum. „Noaptea de mai" este un poem în care abundă imaginile vizuale, conturate de poet cu multă originalitate.

Creator de atmosferă, Macedonski demonstrează în fiecare creație a sa că descrierea trebuie să fie și să transmită celui ce o receptează o stare de suflet, un gînd, o idee de care a fost dominat creatorul însuși.

Scanned with OKEN Scanner

„Noaptea de mai" este și o „laudă", în sensul clasic al cuvîntului, închinată naturii reînviate în primăvară, din care se degajă încrederea autorului în puterea purificatoare a naturii și înălțarea spirituală a omului prin contemplarea frumosului pur. (L. C.)

---

1 Tudor Vianu, *Poezia lui Al. Macedonski*, Editura Minerva, București, 1974, p. 212.

Scanned with OKEN Scanner

NOAPTE DE VARĂ

de George Coșbuc

G. Coșbuc a îndrăgit puternic natura încă din copilăria sa petrecută la Hordou, cunoscînd peisajul natal în feluritele lui aspecte, din faptul zilei și pînă tîrziu în noapte, din primăvară pînă în iarnă.

Coșbuc este al doilea pastelist, remarcabil în cuprinsul poeziei românești, „cel dintîi în timp fiind Alecsandri“[1].

Poetul G. Coșbuc este originar de la țară și asta se simte în poezia sa, deoarece a privit și a zugrăvit natura nu ca un decor pitoresc privit cu ochii unui spectator străin, ci cu ochii omului din popor pentru care cadrul naturii este mediul vieții de fiecare zi.

În pastelurile sale, Coșbuc este un cîntăreț al anotimpurilor și al momentelor zilei. Astfel, anotimpului primăvara îi închină poezii ca „Vestitorii primăverii“, „Concertul primăverii“, „Furtuna primăverii“ etc.

Vara este reînviată în poeziile „În miezul verii“, „Noapte de vară“, „Vara“ etc.

D. Micu consideră că: „cele mai specific coșbuciene sînt pastelurile ce fixează caracteristici ale anotimpurilor precis diferențiate: vara și iarna“[2].

G. Coșbuc a cîntat cu deosebire anotimpul verii pentru că în acest anotimp a văzut manifestarea cea mai viguroasă a vieții și înfățișarea cea mai bogată în frumuseți a naturii. Totodată, în vară el vede anotimpul muncilor agricole, al prezenței oamenilor în mijlocul naturii.

În pastelurile sale, Coșbuc nu zugrăvește o natură abstractă, „omul este omniprezent ... și e foarte viu. El pune mișcarea caracteristică în poezie“[3].

Semnificativ de observat în poezia lui Coșbuc este că țăranii lui nu au identitate, nu sînt individualizați, ca la Goga, ei formează un „anonimat colectiv“ ... „nici unul nu are atribute fizice și psihice personale, ci numai fețe și trăsături psihice colective. Nici unul nu se desface din masă ...“[4].

Trăsătura caracteristică a pastelurilor lui Coșbuc este mișcarea, dinamismul: „Tablourile din viața satului și a naturii sînt străbătute de un dinamism uimitor. Nici unul din pastelurile lui nu este static“[5].

Un exemplu izbitor în acest sens ni-l oferă poezia „Noapte de vară“ tipărită pentru prima dată în 1893 în volumul „Balade și idile“. Chiar și în această poezie care prezenta tranziția de la mișcarea și zgomotul amurgului în sat, la liniștea și imobilitatea nopții, găsim aceeași notă dinamică, specifică pastelurilor lui Coșbuc.

Accentul nu cade pe momentul static al nopții și tăcerii, ci pe acela premergător, în care larma vieții clocotește, potolindu-se treptat, topindu-se în întuneric și somn.

Mișcarea naturii este evidentă din prima strofă a poeziei în care noaptea personificată vine „pe furiș“, ca o ființă care are sălașul în codru.

Sosirea ei înseamnă, nu numai joc de umbre, dar și foșnet, sugerat prin aliterația „iș“.

„Zările de farmec pline,
Strălucesc în luminiș,
Zboară mierlele-n tufiș
Și din codri noaptea vine
Pe furiș.“

Pe măsură ce înserarea se lasă, oamenii se întorc spre casă. Amurgul este descris într-un tablou plin de mișcare, prin imagini auditive care redau zgomotele specifice ale satului la sfîrșitul unei zile de muncă.

Verbele la gerunziu cu efect onomatopeic: carele împovărate cu roadele ogoarelor vin „scîrțiind“, tumele satului se întorc „mugind“, flăcăii vin pe la casele lor „hăulind“, iar fetele „cîntînd“.

Întoarcerea zgomotoasă a copiilor de la gîrlă este descrisă auditiv, prin aliterația vocalei „î" cu diftongul „ie":

„De la gîrlă-n pîlcuri dese
Zgomotoși copiii vin,
Satul e de vuiet plin,
Fumul alb alene iese
Din cămin."

Imaginea înserării în pastelul lui Coșbuc nu are nimic melancolic, dimpotrivă se degajă veselie, dragoste de viață, bucuria ce-i stăpînește pe cei care au muncit cu hărnicie o zi lungă de vară și care se grăbesc spre o binemeritată odihnă. Acest optimism tipic țărănesc izbucnește în hăulitul flăcăilor și în cîntecele fetelor, precum și în zgomotul copiilor, într-un cuvînt toată mișcarea satului care e „de vuiet plin".

În strofa următoare, poetul frînează brusc mișcarea și zgomotele se estompează:

„Dar din ce în ce s-alină
Toate zgomotele-n sat,
Muncitorii s-au culcat
Liniștea-i acum deplină
Și-a-nnoptat".

În profunzimea nopții, care s-a instalat, stăpînind totul în jur, apare luna, care se înalță pe bolta cerească:

„... încet-încet
Gînditoare ca o frunte
De poet."

Poetul însuflețește luna, nu numai prin comparația plastică, dar și prin aceea că o înfățișează în mișcare.

Deodată, poetul revine la zgomot și mișcare, redate prin imagini auditive:

„Ca un glas domol de clopot
Sună codrii mari de brad;
Ritmic valurile cad,
Cum se zbate-n dulce ropot
Apa-n vad."

Ca și cînd noaptea ar chema la odihnă, natura însăși se potolește, tace și vîntul, iar satul personificat doarme:

„Dintr-un timp și vîntul tace,
Satul doarme ca-n mormînt —
Totu-i plin de Duhul sfînt;
Liniște-n văzduh și pace
Pe pămînt.“

S-ar părea că abia acum s-a instalat în sfîrșit liniștea. Este doar o aparență, avîndu-și rostul de a sublinia prin contrast, dinamismul întregii poezii. În dosul întunericului și somnului, viața își urmează cursul, sub aspectul iubirii:

„Numai dorul mai colindă,
Dorul tînăr și pribeag.
Tainic se-ntîlnește-n prag,
Dor cu dor să se cuprindă,
Drag cu drag.“

Prin îndrăgostiții ce se caută tainic „se reîntoarce nota de idilă, de viață umană, prin colindul sentimental al flăcăilor din poartă în poartă“[6].

Imaginea iubirii din final are semnificația unor „tainice ritualuri, hotărîte de zeița iubirii în scopul necontenitei înnoiri a existenței“[7].

În pastelul „Noapte de vară“, se infuzează idila, căci „Coșbuc nu deformează, ceea ce redă este exact ca în realitate. Dar nu redă totul. Realist prin ceea ce descrie, Coșbuc este idealist prin ceea ce trece cu vederea. Am putea spune că avem de a face cu un realist selectiv“[8].

Poet optimist prin esență, Coșbuc preferă latura încîntătoare și trece cu vederea peste accentul trist al vieții rustice. Esențialul îl constituie prezența umană care imprimă peisajului amprenta existenței și aspirațiilor sale.

În poezia lui G. Coșbuc „Nu ni se înfățișează o natură văzută sub unghi filozofic — imagine a veșniciei — ca în lirica lui Eminescu — și, mai tîrziu, în proza lui Sadoveanu, nici una decorativ-somptuoasă, ca aceea din pastelurile lui Alecsandri, sau una organizată estetic, cum este natura macedonskiană. Natura creată de Coșbuc este o natură umanizată, asupra ei își exercită activitatea specifică țăranul“[9].

În viziunea lui Coșbuc, natura capătă atributele ființei umane, de cele mai multe ori este personificată: „omul și natura fiind străbătute de același fluid, legătura lor fiind deci pe dinăuntru și nu pe dinafară“[10]. (D. B.)

---

[1] D. Micu, *G. Coșbuc*, Ed. Tineretului, București, 1966, p. 45.
[2] D. Micu, Op. cit., p. 46.
[3] O. Șuluțiu, *Introducere în poezia lui G. Coșbuc*, Ed. Minerva București, 1970, p. 59—60.
[4] O. Șuluțiu, Op. citată. p. 59.
[5] O. Șuluțiu, Op. cit., p. 31.
[6] O. Șuluțiu, Op. cit., p. 55.
[7] D. Micu, *G. Coșbuc*, Ed. Tineretului, București, 1966, p. 54.
[8] Oct. Șulutiu, *Introducere în poezia lui G. Coșbuc*, Ed. Minerva, București, 1970, p. 56.
[9] D. Micu, *G. Coșbuc*, Ed. Tineretului, București, 1966, p. 99.
[10] O. Șuluțiu, Introducere în poezia lui G. Coșbuc, Ed. Minerva, București, p. 105.

NOI

de Octavian Goga

În volumul de debut (*Poezii*, 1905), Octavian Goga plasează poezia *Noi* după *Rugăciune*, care deschide volumul, și *Plugarii*. Fapt semnificativ, „noi" fiind cei în numele cărora vorbește poetul „pătimirii noastre".

Poezia a fost publicată pentru prima dată în „Luceafărul" de la Budapesta, la 15 ianuarie 1904. Ea exprimă o antiteză între „noi", cei oprimați, și vremelnica stăpînire străină. Deși natura mirifică ne ocrotește, „la noi" sînt „lacrimi multe, multe". Tonul general al poeziei reactivează jelirea din *Cîntarea României* a lui Alecu Russo. Universul pare îndurător, dar nici o speranță parcă nu fortifică sufletul românului, fiindcă este lipsit de libertate: „Atîta jale-n casă", Mureșul și Crișul, „a codrilor desișuri" povestesc „de jale", nevestele „plîngînd / sporesc pe fus fuiorul", tatăl și feciorul „îmbrățișîndu-și jalea plîng", „Oltul din lacrimi e-mpletit" etc. O. Goga, după cum se vede, are dexteritatea de a apăsa, cu intensități diferite, aceeași coardă, care scoate sunete sfîșietoare. Visul neîmplinit, „copil al suferinții", de care vorbește poetul tribun în final, e, desigur, visul eliberării de sub stăpînirea străină, al unirii și dobîndirii libertății naționale. Nu putem face abstracție de contextul istoric și trebuie să raportăm totul la soarta românilor din Transilvania începutului de secol. Impresionant e sunetul profund al durerii relevate, versul lui Goga fiind parcă ecoul protestatar al sfîrșitului de secol memorandist. Revolta se naște din împingerea dincolo de limite a suferinței. Elementele naturii, impresionante, participă la suferința românilor: „Privighetori din alte țări / Vin doina să ne-asculte"; „Pe boltă, sus, e mai aprins / La noi bătrî-

nul soare"; codrii „înfrățiți cu noi își înfioară sînul". O lume întreagă suferă, suferința ia proporții universale. Spre deosebire de alte poezii (*Plugarii, Oltul, Clăcașii*), poetul nu lasă să se întrezărească soluția ieșirii din impas. Lumea întreagă se afundă neputincioasă în propria suferință. Dar suferința purifică, fortifică și produce înălțare. Acesta e sensul mai profund al versurilor (O. M.)

Scanned with OKEN Scanner

NUNTA ZAMFIREI

de George Coșbuc

Una din cele mai realizate poezii, adevărată capodoperă a literaturii noastre poetice, prin care „poetul țărănimii" a răscolit profund și a inundat ca o lumină solară sufletul cititorilor este „Nunta Zamfirei".

Semnificația poeziei pentru reînnoirea liricii românești a fost subliniată la timpul său de N. Iorga:

„Acum cincisprezece ani, cînd nici nu putea să mai fie vorba de o influență a lui Vasile Alecsandri, și cînd aceia care se pretindeau că sînt în curentul poetic al lui Eminescu nu dădeau alta decît sarbădă, din ce în ce mai sarbădă repetiție a cîntărilor durerosului poet, se află deodată în România noastră ... că există în Ardeal un om cu numele G. Coșbuc, care face poezii fără tipăruri. Adică el le face de mult dintr-o mare nevoie intimă a sufletului său ... dar nu fusese încă descoperit (...). „Nunta Zamfirei" apăru, și nuntașii de acolo aduseră la o mare petrecere a minții pe tot publicul înțelegător de literatură. Mai avem un adevărat poet și, ceea ce e mai important, mai avem o adevărată poezie"[1].

Apariția poeziei „Nunta Zamfirei" în anul 1889, în „Tribuna" din Sibiu, a însemnat consacrarea lui G. Coșbuc.

În această poezie, Coșbuc urmează pe Eminescu din „Călin — file de poveste", însă „cu mijloace absolut proprii"[2], zugrăvind în culorii vii o nuntă din poveste, dar cadrul și atmosfera redau o nuntă țărănească, succesiunea unor tradiții populare de la pețitul fetei la petrecerea nupțială.

Poezia trădează vocația principală a lui Coșbuc care se pare a fi înclinația spre narațiune, spre epic. Nunta este

evocată din această perspectivă epică, fiind nelipsită de un suflu baladesc, care constituie pretextul pentru descrierea lirică și pentru exprimarea unor sentimente subiective. Iată de ce e foarte greu să includem poezia în genul liric sau epic, fiindcă le îmbrățișează pe amîndouă, deși în mod inegal.

„Cîteva strofe de la început au un caracter curat narativ și, prin urmare, prea puțin liric"[3].

Rolul acestor strofe este de a ne introduce în spectacolul nunții: Coșbuc se simte alături de nuntașii țărani, le împărtășește sentimentele și povestește în graiul lor. De aici formula de debut „E lung pămîntul, ba e lat", parcă desprinsă din basmele noastre populare, făcînd posibilă imprecizia temporală și spațială a nunții, dînd astfel impresia de permanență acestui eveniment ce revine mereu în viața poporului, căpătînd semnificația de „vamă prin care fiecare ins pătrunde în rîndul oamenilor, împlinind destinul speței"[4].

Cunoaștem personajele, mai precis mireasa Zamfira, fiica domnului Săgeată, atît de bogat că „Nici astăzi domn pe lume nu-i".

Frumusețea fizică și puritatea morală a fetei sînt calități concentrate în comparația:

„Și avea o fată — fata lui —
Icoană-ntr-un altar s-o pui
La închinat."

Toate acestea explică șirul de pețitori din rîndul cărora l-a ales pe Viorel „Un prinț frumos și tinerel" pe care l-a îndrăgit.

Urmează apoi momentele propriu-zise ale ceremoniei: răspîndirea veștii de nuntă, pregătirea de drum a celor invitați și sosirea lor la curtea lui Săgeată.

Astfel, vestea de nuntă s-a răspîndit ca-n basme, cu iuțeala vîntului, făcînd înconjurul pămîntului, lăsînd:

„Toți craii multului rotund
De veste plini".

Prin fața ochilor noștri se perindă o mulțime de personaje, împărați și împărătese, crai și crăiese, vîrstnici și tineri.

Scanned with OKEN Scanner

Pe cei mai de seamă dintre oaspeți poetul îi prezintă prin cîteva caracterizări: „bătrînul Grui", „Țintеș, cel cu tainic rost", „Bardeș, cel cu adăpost prin munți sîlhui".

„Venirea lor seamănă însă mai degrabă cu accea a unor țărani aduși în căruțe care, în asemenea ocazii, pot fi trase, bineînțeles numai de cai falnici ca niște aștri"[5].

Fetele sînt frumoase ca niște zîne, gătite cu „rochii lungi țesute-n flori", prinții „falnici și-ndrăzneți" cu haine care „sclipeau de argint".

Prin mijlocirea elementelor de basm, poetul obține o minunată imagine realistă. Astfel, în aceste fete și flăcăi recunoaștem pe tinerii de la țară înveșmîntați în port național românesc, deosebit de strălucitor în momente festive, ca nunta.

Numele personajelor aparțin lumii țărănești: Zamfira, Viorel, Sanda, Rusanda, Grui, Țintеș, Lia, Bardeș etc.

Prinții călări, care trec în goana cailor, sînt feciorii de la sat cu coifurile îmbodobite cu pene de vultur, ca grănicerii năsăudeni de odinioară. Ei sînt prezentați în mișcare, trecînd în goana cailor care „spumau în salt", cu ținuta mîndră a călăreților. Imaginea vizuală este dublată de senzația auditivă a goanei vijelioase, sugerată de versul onomatopeic „prin vulturi vîntul viu vuia".

Aceste momente epice sînt pretexte pentru descrierea lirică și pentru exprimarea unor sentimente subiective. Intervenția poetului pentru a-și exprima încîntarea în fața acestui spectacol strălucitor într-o exprimare necăutată în cuvinte populare, are semnificația interferenței elementului liric cu cel epic.

Alaiul mirelui este pe de-a-ntregul cel obișnuit de la sate. Rădvanul lui Viorel, încărcat cu „nănași", cu socrii mari și cu nuntași este însoțit de flăcăi călări, așa-numiții vornici. Semnul de plecare la cununie e dat de „vătaf", personaj nelipsit în nunțile țărănești prin rolul lui bine definit de maestru de ceremonii.

Alaiul se îndreaptă spre locul de nuntit, spre casa miresei. Întîlnirea dintre mire și mireasă prilejuiește realizarea portretului Zamfirei, zugrăvit în culori vii, precise, care au menirea de a fixa însușirile fizice și sufletești:

„Ieși Zamfira-n mers isteț,
Frumoasă ca un gînd răzleț,
Cu trupu-nalt, cu părul creț,
Cu pas ușor".

Comparația abstractă cu „un gînd răzleț" este surprinzătoare prin asocierea frumuseții fizice cu o realitate spirituală, conturînd imaginea unei fete, ideal de frumusețe feminină.

Poetul insistă asupra frumuseții Zamfirei în strofa următoare prin comparația:

„Un trandafir în văi părea,
Mlădiul trup i-l încingea
Un brîu de-argint".

Această comparație, asociată cu amănuntul vestimentar, al brîului de argint care-i încinge trupul, sugerează gingășia și puritatea sufletească a fetei.

Poetul însuși se arată uimit în fața frumuseții Zamfirei și caută să-l convingă și pe cititor, declarînd:

„Frumoasă cît eu nici nu pot
O mai frumoasă să-mi socot
Cu mintea mea".

Este o atitudine lirică, exprimată direct prin superlativul absolut.

Întîmpinîndu-și mirele, Zamfira simte cu putere dragostea pe care i-o poartă. Faptul acesta ne e comunicat de poet în versuri care exprimă intensitatea sentimentului și adaugă încă o dovadă gingășiei Zamfirei.

„Strofele horei au lucrătura fină și deplină a capodoperei"[6].

Culoarea locală, tipic țărănească, e realizată lingvistic prin expresii și cuvinte populare. Spre exemplu, pentru căsătorie, Coșbuc utilizează „s-au cununat", iar pentru „a dansa" utilizează cuvîntul popular „să joace".

„Acompaniamentul la „tilincă" nu are o prezență întîmplătoare, căci tilinca este vechi instrument muzical popular, asemănător fluierului și confirmă o situare specific românească"[7].

Portul e cel național românesc, cu accesoriile cunoscute:

„Feciorii, la zece fete, cinci,
Cu zdrîngăneii la opinci
Ca-n port de sat".

Inversiunea și comparația utilizate nu au deschidere metaforică, farmecul constînd în naturaleţea exprimării ţărăneşti.

Hora propriu-zisă este descrisă magistral, vizual și auditiv, într-un tablou plin de mișcare.

„Aici nu numai vedem hora, dar o și auzim (...) Coșbuc ne atacă prin toate simțurile... ajunge să ne dea într-o singură strofă întreaga horă românească în toată mișcarea sa, în toată armonia sa“[8].

Imaginea inițială constă în mișcarea simetrică a dansatorilor cu pași numărați spre stînga și spre dreapta, după o regulă cunoscută a dansului:

„Trei pași la stînga linișor,
Și alți trei pași la dreapta lor“.

Rol stilistic de epitet are adverbul „linișor“ care sugerează mișcarea domoală, elegantă, grațioasă a dansului românesc.

Urmează jocul mîinilor care se prind și se desprind în aceeași cadență maiestuoasă, pregătind cercul horei.

„Se prind de mîini și se desprind
S-adună-n cerc și iar se-ntind“.

Poetul obține efecte artistice deosebite prin folosirea verbelor cu valoare dinamică, repetitivă (se prind, se desprind, s-adună, se-ntind dînd senzația de veșnic repetabil. Ultimele versuri surprind ritmul sacadat al jocului în final.

„Și bat pămîntul tropotind
În tact ușor“.

Gerunziul „tropotind“ are valoare onomatopeică, redînd cadența ritmică a horei românești, ropotul ei. Versurile aici sînt aproape lipsite de procedee artistice „poezia vine din plasticitatea pură a limbajului, fără ca mîna poetului să modifice în vreun fel derularea aproape firească a cuvintelor vorbitoare“[9].

Poetul a văzut și a simțit dincolo de aparență sufletul dansului românesc în desfășurarea lui. A juca înseamnă și „o altă față a trăirii“[10] și implică tot o atitudine lirică specifică lirismului obiectiv al poetului. Coșbuc a zugrăvit cu o originalitate unică în literatura noastră bucuria sufletelor țăranilor exprimată în dansul popular, în ritmul atît de însuflețit.

Ultimul aspect al nunții țărănești este ospățul care a durat „patruzeci de zile-ntregi". Personajele care sînt oaspeți rari din „nouăzeci de țări" întregesc atmosfera care este hiperbolică.

Printre personajele de basm (crai, crăiese) apare printre privitori și cunoscutul Barbă-Cot, pe care Peneș împărat, bătrîn hîtru pornit pe glume:

„L-a pus la joc! Și-ntre popor
Sărea piticu-ntr-un picior
De nu-și da rînd!".

„Proporțiile veseliei depășesc sfera terestră"[11].

„A fost atîta chiu și cînt
Cum nu s-a pomenit cuvînt
Și soarele mirat sta-n loc
Că l-a ajuns și-acest noroc,
Să vadă el atîta joc
P-acest pămînt".

Transpunerea acțiunii în lumea basmelor constituie un procedeu artistic, menit să contribuie la zugrăvirea unui aspect luminos din lumea satului. Nunta lui Viorel și a Zamfirei rămîne în esență o nuntă țărănească care se desfășoară întru totul după datinile de nuntă ale poporului.

La petrecere nu este uitată nici tipica pornire la joc a bătrînilor:

„Sînt grei bătrînii de pornit,
Dar de-i pornești, sînt greu de-oprit".

În sfîrșit, la masa îmbelșugată, Mugur împărat, „cu păharul plin în mîini", rostește urarea tradițională.

Însușirile sufletești ale nuntașilor înmănunchează cele mai alese trăsături morale ale poporului, iar felul de a vorbi corespunde vorbirii poporului. Prezența fonetismelor populare ca: „ghinărări" pentru generali, „păhar, mîni" vin să ilustreze cu tărie că expresivitatea limbii își are izvorul tocmai în folosirea iscusită a vorbirii poporului, a unor cuvinte și expresii caracteristice.

Seninătatea sufletească, intensitatea veseliei constituie o viguroasă afirmare a dragostei de viață a poporului, pe

care poetul și-o însușește și care e proprie firii sale. Participarea poetului se manifestă prin exclamații și intervenții directe în narațiune:

„Dar ce scriu eu? Oricum să scriu
E nemplinit!“.

Considerăm aceste exclamații adevărate explozii lirice inserate în epic spre a exprima încîntarea și bucuria la un asemenea eveniment capital în viața omului la care participă toată suflarea din mediul rustic.

„Poet al țărănimii“ prin excelență, „Coșbuc nu simte nevoia — ca Eminescu în Călin — de a contrapuncta reprezentarea poetică printr-un tablou de natură, în vederea proiecției cosmice“ [12].

„În poemul „Nunta Zamfirei“ urmărim „un spectacol desfășurat sub supravegherea unui regizor invizibil. Nuntașii sînt niște actori care, jucîndu-și rolul, implicit, îl trăiesc la modul direct, propriu“ [13].

„Natura emoției în poezia lui Coșbuc vine din revelație, căci în poezia lui Coșbuc „descoperim o lume, o umanitate. Lume sănătoasă, robustă. Înfiorată bucurie a descoperirii, a cunoașterii, aceasta e starea lirică. G. Coșbuc este creatorul unui lirism revelatoriu“ [14]. (D. B.)

---

[1] N. Iorga, *O luptă literară*, articole din „Semănătorul“, vol. II, iulie 1905 — aprilie 1906.

[3] D. Micu, *G. Coșbuc*, Ed. Tineretului, București, 1966, p. 57.

[2, 4] I. V. Șerban, *G. Coșbuc, Nunta Zamfirei (hora)* în „Limbă și literatură, vol. II, 1988, p. 245.

[5] D. Micu, *G. Coșbuc*, Ed. Tineretului, București, 1966, p. 57.

[6] I. V. Șerban, *G. Coșbuc, Nunta Zamfieri (hora)* în „Limbă și literatură“, vol. II 1988, p. 245.

[7] I. V. Șerban, Op. citată, p. 246.

[8] C. D. Gherea, *Studii critice*, vol. II, București, ESPLA, 1966, p. 226.

[9] I. V. Șerban, *G. Coșbuc, Nunta Zamfirei (hora)* în „Limbă și literatură“, vol. II, 1988, p. 248.

[10] I. V. Șerban, Op. cit., p. 248.

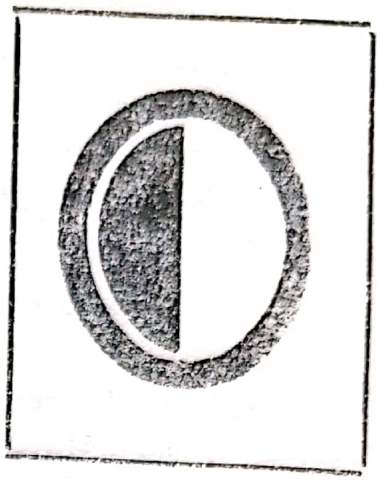
[11] D. Micu, *G. Coșbuc*, Ed. Tineretului, București, 1966, p. 59.

[12] I. Rotaru, *Analize literare și stilistice*, Ed. I. Creangă, București, 1937, p. 154.

[13] D. Micu, *G. Coșbuc*, Ed. Tineretului, București, 1966, p. 59.

[14] D. Micu, Op. citată, p. 105.

Scanned with OKEN Scanner



ODA (ÎN METRU ANTIC)

de Mihai Eminescu

Text — cheie pentru întreaga operă eminesciană, *Oda (în metru antic)* poate fi înțeleasă deplin prin cunoașterea celor opt tipare prin care a trecut *Oda pentru Napoleon*. Poezia parcurge așadar un lung proces de gestație, încadrîndu-se, de la prima variantă pînă la ultima, între 1873 și 1882 (cu aproximație). În cercetarea manuscriselor eminesciene, reproduse și adnotate în ediția critică de *Opere*, vol. III, Perpessicius stabilește prin studiul grafologic și al conținutului ideatic sau al influențelor, epocile cărora aparțin toate aceste versiuni. O precizare privind interesul pentru Napoleon: în 1872 Eminescu citea confraților de la Junimea din *Panorama deșertăciunilor* în care admirația pentru Napoleon își găsea prima expresie, reactualizată probabil ulterior de uciderea lui Napoleon IV (Louis Napoleon) în țara zulușilor din Africa de Sud.

În 1873—1874, la Berlin, scrie prima versiune a *Odei pentru Napoleon*, în metru antic, concepută în 11 strofe, cu o a doua variantă datînd aproximativ din 1875—1876 scrisă de data asta la Iași. Prima variantă A[1], adresată, evocă

măreția împăratului cu aluzie la originea lui corsicană și raportînd geniul său la grandoarea și forța oceanului:

II „Negru-oceanul mișcă lume de valuri,
Arătînd duios puterile, geniul
Singurătății.

III Da! oceanul ce singur de o mie de evi e,
El a fost proorocul căilor tale
Numai cu dînsul în viață seamăn avut-ai
O Imperator!“

Oglindindu-și singurătatea înfrîngerii în apele oceanului bătrîn, „înfășurat în mantă“ a înfruntat cu ochii imobili poporul mișcat, ca apoi să reurce treptele spre piedestalul nemuririi.

Varianta a doua, A^2, înrudită cu prima și descinsă din ea, are 7 strofe și un vers și reia într-o formă modificată aceleași idei: măreția, singurătatea, conștiința propriului geniu a împăratului.

O nouă versiune (B) scrisă cam prin 1879, numărînd tot 11 strofe constituie „întîia treaptă a procesului care va da *Oda în metru antic*“[2] și e de asemenea scrisă pentru Napoleon dar transpusă în monolog. Același motiv al mării, fascinant pentru poet, revine ca simbol al originii geniului, al proorocirii:

I „Parcă născut sunt în aproape de valuri
Leagăn avînd țărm înspumat și rece
Jur împrejur lin tremura pustiul
Mijloc al mării.

III Suflete-al meu te-ai înfrățit cu dînsa
Ea prooroc fu al cărării tale (...)“

Așteptînd laurii gloriei, poetul substituit Cezarului își mărturisește *indiferența*, *singurătatea* și *mirarea de sine* trăind certitudinea nemuririi sale:

VIII „N-admiram nimic ... fericit ca zeii
Doar singur eu mă miram de mine
Pînă cînd trezit din uimirea-adîncă
Singur rămas-am.“

X „*Nici credeam că pot ca să mor vro dată*
Falnic, mîndru, înfășurat în mantă-mi
Coborîiu cu ochi nemișcați în gloată
Cutremurînd-o.

XI *Dar sătul de ea și de mine însumi*
Am să urc din nou părăsita treaptă
Ochii nemișcați ridicînd la steaua-mi
Nemuritoare.“

Se remarcă deja frînturi de vers ce vor rezista pînă la ultima variantă. În următoarele două versuri subiectivizarea și concentrarea lucrează îngemănat. Prima din ele (C^1) ajunge la 13 strofe și schimbă parțial registrul introducînd motive precum *codrul, lira horațiană*, îmbogățind comparațiile mitologice: Venus, Semiramida, Here, pasărea Phoenix alături de aluziile la Jupiter Ammon și zeul Wuotan existente și-n varianta anterioară. Aici e evidentă confesiunea lirică a poetului care nu se mai substituie nimănui:

IV „*Cum pe dulcea-i liră Horațiu cîntă*
Îndoind în versul adonic limba-i
Încercat-am barbarizînd în graiul
Traco — romanic.“

Atitudinea lirică se accentuează și se conturează stări tipic eminesciene: voluptatea durerii, sentimentul prefacerii vieții în vis (și invers). Poezia devine o elegie de iubire în care parte din versuri sînt adresate:

„*Cînd de o dată tu răsărișt în cale-mi*
Mai frumo(a)sa-ai fost de cum este Venus
Și-n dureri mi-ai dat voluptatea morții
Ne-ndurătoareo!“

Apar și alte sintagme păstrate în varianta definitivă: „ochii turburători“, „tînăr, înfășurat în manta-mi“ sau unele prefigurînd construcții ale ultimei versiuni:

„*De-al meu propriu foc mă topesc de-atuncea*
De-al meu propriu cînt mistuit mă mîntui ...“

Două elemente din final vor fi preluate iarăși: comparația cu pasărea Phoenix și ochii întorși spre steaua aici *nemuritoare*, element ce sugerează sensul stelei din ultima versiune.

Varianta a cincea (C^2) scade la 12 strofe și e scrisă tot prin 1879 ca și C^1, păstrînd forma elegiei erotice în care s-au operat unele modificări. Primele patru strofe din C^1

devin trei în C[2]. Esența rămîne aceeași și cîteva versuri capătă deja forma ultimă: „Pururi tînăr înfășurat în manta-mi", „Cînd deodată tu răsărișI în cale-mi / Suferință tu dureros de dulce", „Pot să mai re'nviu luminos din el ca / Pasărea Phoenix?" Ochii ridicați la steaua nemuritoare sînt acum *visători*.

Ultimele trei versiuni se succedă la intervale scurte. Cele notate D și E cam din 1880 iar ultima, F, probabil din 1881 sau 1882. De data aceasta procesul concentrării e evident și el presupune o fină selecție. Varianta D se reduce la 8 strofe și debutează cu: „Nu credeam că pot ca să mor vr'odată / Pururi tînăr, înfășurat în manta-mi ..." Sătul de mare și de sine, poetul vrea să-și reînalțe ochii la *steaua singurătății*, așteaptă laurii gloriei de poet. Dar suferința din iubire îi dă voluptatea morții, femeia cu zîmbetul Semiramidei, cu brațele Herei, marmură rece cu ochi turburători îi reaprinde ființa și-l învenințează — ca focul lui Nessus și cămașa lui Hercul. „Gîndul reînvierii asemeni păsării Phoenix și rugăciunea de recuperare a *nepăsării triste*, a umbrei sfinte „a gîndurilor trecute" se încheie cu:

„Sau dispari pe veci, ci pe mine însumi
Mie redă-mă!"

Magnificul vers, socotit cel mai reușit vers scris în limba română: „Nu credeam să-nvăț a muri vr'odată", apare în a șaptea versiune a *Odei* (E) care numără 7 strofe. Coborît „de pe-un stîlp" în mulțime, poetul se simte „sătul de-a ei și de-a mele păsuri" și caută cu ochii steaua singurătății. Ideile și versurile sînt preluate din var. D cu mici modificări.

Versiunea ultimă, F, se reduce la 5 strofe, prin modificări operate pe manuscrisul anterior. Primele două strofe din E se contrag într-una, se elimină strofa a patra („Ai răpit al Semiramidei zîmbet") și se modifică frînturi de vers. Titu Maiorescu o publică în ediția 1883 de *Poesii*.

De la prima versiune pînă la forma definitivă poezia își schimbă tonalitatea de odă într-una de elegie de dragoste păstrînd numai „cadrul de proporții titaniene" și prin urmare lirismul obiectiv[3]. Închinată unui titan capabil a modifica istoria, a mișca popoare, lumi, oda glorifica însă nu atît o personalitate istorică pe cît un geniu al cărui destin

înseamnă *însingurare* și e însemnat de *steaua nemuritoare*. Transpusă în monolog și scrisă la persoana întîi, poezia păstrează (parțial) nejustificat titlul, rămînînd consecventă însă structurii metrice a odei antice.

Fiind o confesiune lirică, *Oda (în metru antic)* „construiește imaginea eului poetic drept una a geniului, „din aceleași elemente cu ale alegoriei din *Luceafărul*"[4].

Poezia se poate interpreta pornind de la trei elemente textuale: *steaua singurătății, nepăsarea tristă* și *regăsirea sinelui*. Ne va lumina și o frază a lui Constantin Noica: geniul este „acel eu care a aflat că «este în noi ceva mai adînc decît noi înșine», așadar eul care și-a găsit sinele"[5]. Renunțarea lui la formele vieții pămîntești e o condiție a creației.

Reconstituind imaginea proprie (a sa ca poet) din variantele anterioare descoperim de fapt această identitate a geniului, nepăsător față de cele lumești, „fericit ca zeii", singur, coborît o clipă în lumea pămîntească și, „sătul de ea" și de el însuși ca ființă telurică, își caută refugiul în alte lumi, mai înalte, în nemurire. Coborîrea, ca în *Luceafărul*, e răspunsul la chemarea iubirii „dureros de dulci".

Steaua singurătății a rezultat ca expresie din: „geniul singurătății" (A^1), „o *stea* cel mult, (de) puterea sfînt'a / Singurătății" (C^2), „steaua-mi / Nemuritoare" (B, C^1, C^2), „steaua / Singurătății" (D, E). Variantele ajută descifrarea unor sensuri. Prin urmare steaua ar fi marca singularității, a geniului[6]. Aici poetul e deja coborît în lumea terestră, primind determinările acesteia inclusiv *putința de a iubi*. El e Luceafărul dezlegat o clipă de nemurire, gustînd „suferința (...) dureros de dulce":

„Pîn'în fund băui voluptatea morții
Neîndurătoare".

Coborît însă în lumea terestră, el pierde atributele titanului și geniului dar poartă însemnele poetului:

„Pururi tînăr, înfășurat în manta-mi
Ochii mei nălțam visători *la* steaua
Singurătății." *(s. n.)*

Primele două strofe sînt marcate de timpul trecut al verbelor. Un imperfect (*nu credeam*) proiectează acțiunea conjuctivului (*să-nvăț*) într-un trecut relativ la un alt moment, acela al *ruperii de sinele său* care e parte a Cosmosului. *A muri*, atemporal, infinitiv cu valoare aproape denominativă, nu redă un act în spontaneitatea lui, ci un fenomen continuu existent în afara noastră, pîndindu-ne. Strofa a doua plasează verbele la perfect simplu: *răsărișI*, *băui*. Imperfectul raportat la perfect simplu înfățișează anterioritatea față de intrarea completă în murire. Iubirea îi dă lecția de murire, gustul morții e voluptate „dureros de dulce".

Următoarele două strofe trec acțiunea verbelor în prezent. Această dispunere pe axa temporală e semnificativă pentru configurarea fondului ideatic și a conotațiilor. De la starea de dinaintea despărțirii de sine cînd „Pururi tînăr" își ridica ochii visători la steaua singurătății prin iubire și deci suferință și-a coborît privirea în moarte, învățînd *s-o trăiască*. Atins de moarte se aseamănă titanilor: *trăiește* moartea arzînd de viu ca Nessus (anacronism) sau „ca Hercul înveninat de haina-i". Ultimele versuri ale strofei a treia („Focul meu a-l stinge nu pot cu toate / Apele mării") subliniază perpetuitatea morții în act, a faptului de a trăi moartea nu de a o suporta ca sfîrșit sau început instantaneu. Pierzînd singurătatea, s-a pierdut pe sine și agonizează:

„De-al meu propriu vis mistuit mă vaiet,
Pe-al meu propriu rug mă topesc în flăcări ..."

Simbolul păsării Phoenix presupune speranța recîștigării unei vieți purificate prin ardere, adică prin iubire, a unei renașteri a sinelui iluminat de acest rug propriu, de cunoașterea de sine. Altfel exprimat, în versurile lui Nichita Stănescu:

„(...) iată
cunoașterea de sine, iată
de ce materia în dureri se naște din ea însăși;
ca să poată muri."

(A unsprezecea elegie)

Ultima strofă a *Odei* depășește și forma elegiei, devenind o „rugăciune a reîntregirii ființei prin moarte"[6]. Verbele trec la imperativ. Poetul aspiră spre redobîndirea „identi-

tății pure, veșnice a geniului" prin recuperarea „nepăsării triste", reintrarea în *nemurirea rece*. Viața e o cale spre cunoașterea de sine și o neîntreruptă învățare a morții, sau, cum scrie în aceeași elegie Nichita Stănescu:

„Moare numai cel ce se știe pe sine."

Ideea poemului se închide prin această dorință de regăsire a sinelui:

„Vino iar în sîn, nepăsare tristă
Ca să pot muri liniștit, pe mine
Mie redă-mă!".

E revenirea la identitatea nebîntuită de iubire dar care prin iubire a cunoscut arderea purificatoare. „Indiferența (...) este aceea care va opera miracolul: restituirea eului pierdut — ea va aduce pacea"[2].

Oda eminesciană e expresia tuturor energiilor tangente durerii universale — de asemeni creatoare de energie. În rugăciunea aceasta e nevoia recuperării locului într-o ordine cosmică deci asumarea tragismului cu resursele energetice interioare ce mețin focul arderii de sine, fie ea și ardere a consumării. Dar aici e condiția *recuperării luminii*.

Revenirea la *nepăsarea tristă* înseamnă desprinderea de teluric, (singularizarea), izolarea în propriul spirit care, oricît de înalt, rămîne să-și contemple tristețea.

Studiată ca text fundamental, *Oda* a prezentat interes și datorită înrudirii ei cu versurile lui Horațiu prin metrica safică sau asclepiadică. De remarcat absența rimei și în general maxima concentrare asemeni marilor texte ale culturii vechi universale.

În dependență de poemul *Luceafărul* și descifrînd atitudini ale altor poeme de care se distanțează ca sens precum *Rugăciunea unui dac* sau *Mai am un singur dor*, *Oda (în metru antic)* e una dintre cele mai strălucite materializări ale artei eminesciene, ale geniului său în perpetuă renaștere din propria-i cenușă, o *Odă* ființei, celebrată prin destinul de pasăre Phoenix al existentului"[10]. (B. O.)

---

[1] Perpessicius, *De la Napoleon la „Oda (în metru antic)"* în vol. *Eminesciana*, I, 1989, p. 95.
[2] Eminescu, *Opere*, vol. III, *Poezii tipărite în timpul vieții*, Ediție îngrijită de Perpessicius, Fundația Regele Mihai, I, 1944, p. 119.
[3] D. Popovici, *Poezia lui Mihai Eminescu*, Ed. tineretului, 1969, p. 178.

[4] E. Todoran, *Eminescu*, Minerva, p. 529.

[5] C. Noica, *Sentimentul românesc al ființei*, Ed. Eminescu, 1978, p. 107.

[6] Alain Guillermou, *Geneza interioară a poeziilor lui Eminescu*, Eminesciana 11, Junimea, 1977, p. 457; „Singură steaua singurătății simbolizează retragerea, refuzul, izolarea trufașă" (cu rezerve asupra ultimului termen).

[7] Ioana Em. Petrescu, conferință la Bibl. Centrală Brașov, 15 mai 1989 (Dialog: Eminescu — N. Stănescu).

[8] Ioana Em. Petrescu, *Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică*, Buc. 1978, p. 230.

[9] A. Guillermou, op. cit., p. 458.

[10] I. Em. Petrescu, op. cit., p. 231.

Scanned with OKEN Scanner

OLTUL

de Octavian Goga

Apărută în „Luceafărul“ (15 februarie 1904), „*Oltul*“ este una dintre cele mai reprezenative poezii ale lui Octavian Goga. Tema luptei naționale l-a preocupat constant. Amărăciunea „visului neîmplinit“ planează asupra tuturor versurilor sale de evocare a imaginii satului. Și aici, poetul vorbește ca un tribun, în numele „tuturor“, *Oltul* devenind aproape o rugăciune adresată unei zeități ocrotitoare, mîntuitoare de rău, capabilă să adune forțele, să le amplifice și să răzbune. Ca și în alte poezii, retorica tînguirii reia un vocabular adecvat („tăinuita jale“, „lacrimile noastre“, „cîntece și lacrimi“, „durerea unui neam“ etc.)

În prima parte a poeziei, poetul slăvește „clipa milostivă“ în care s-a înfrățit Oltul cu destinul nostru: „Mărită fie dimineața / Ce-a săvîrșit a noastră nuntă, / Bătrîne Olt! — cu buza arsă / Îți sărutăm unda căruntă“. Prin personificare, Oltul devine un simbol al puterii ancestrale românești, subjugată temporar. O puternică metaforizare subliniază înfrățirea de suflet cu Oltul, martor al tristeții unui popor osîndit: „Și cîte cîntece și lacrimi / Nu duce valul, călătorul...“; „Căci duce unda-ți gînditoare: / Durerea unui neam ceaștează / De mult o dreaptă sărbătoare“. Substanța vaticinară a versului se amplifică îndeosebi în ultima parte, unde ecoul răzvrătirii capătă proporții uriașe.

Partea a doua a poeziei, o evocare, reînvie imaginea vremurilor glorioase de altădată. Oltul e înfățișat de poet în postura legendară a unui haiduc, „frate plînsetelor noastre / Și răzvrătirii noastre frate“, căruia „domni vicleni“ voiau să-i fure libertatea și, o dată cu ea, să sfărîme „sfînta noastră lege“. Lupta împotriva cotropitorului era dusă la

chemarea Oltului de către „feciorii mîndrei Cosînzene". Vremuri eroice, în care „codrul chiotea, viteazul", iar biruința era răsplata vitejiei: Biruitor frîngeai zăgazul / Și-mbujorîndu-te la față, / Treceai prin văile afunde, / Încovoindu-ți îndărătnic / Mărețul tău grumaz de unde".

Imaginea acestor vremuri eroice se află în antiteză cu osînda la care este supus Oltul. Destinul Oltului este destinul unei națiuni subjugate de o putere străină, vremelnică: „Slăvite fărmituri a vremii... / De mult v-au îngropat văleatul... / Neputincios pari și tu astăzi — / Te-a-ncins cu lanțuri împăratul". Disperarea se revarsă în imagini apocaliptice, ale răzbunării mîntuitoare de suferințe. Poetul imploră forța ancestrală a rîului să verse „păgîn potop de apă": „Ca unda ta strivită gemem / Și noi, tovarășii tăi buni, / Dar de ne-om prăpădi cu toții, / Tu, Oltule, să ne răzbuni! / Să verși păgîn potop de apă / Pe șesul holdelor de aur; / Să piară glia care poartă / Înstrăinatul nost' tezaur".

În epocă au răsunat vijelios asemena cuvinte inflamante. Puține versuri ale lui O. Goga pun de o asemena manieră directă o anumită problemă. De obicei poetul învăluie în haina metaforei, sugestiei, ideea principală, lăsînd să se reverse în fundal acordul melancolic, trist, de compasiune. Iredentismul, ridicarea la luptă împotriva asupririi naționale, nu cunoaște, în istoria literaturii noastre, o exprimare mai plastică a sentimentului. (O. M.)

Scanned with OKEN Scanner

O SCRISOARE DE LA MUSELIM SELO

de George Coșbuc

În volumul „Cîntece de vitejie", apărut în 1904, Coșbuc și-a strîns poeziile cu temă eroică, în versurile cărora freamătă un vibrant patriotism. Cu acest volum de poezii, Coșbuc se înscrie în tradiția pe care au creat-o în literatura noastră scriitorii de la 1848 ca: D. Bolintineanu, V. Alecsandri și pe care a continuat-o genialul Eminescu.

Deși Coșbuc nu este primul poet care a oglindit în opera sa episoade din istoria patriei, lui îi revine meritul de a evoca istoria într-o imagine completă, din cele mai vechi timpuri și pînă în epoca contemporană lui.

Coșbuc interpretează istoria ca o luptă neîntreruptă pentru libertate, prețuind personajele și evenimentele istorice în măsura în care acestea vorbesc despre efortul de eliberare a poporului de sub asuprirea socială și națională. Poetul zugrăvește cu căldură chipurile unor eroi populari ai luptei pentru libertate și cu ură completă pe tiranii și trădătorii de patrie ca: trădătorul Golia din poezia „Golia Ticălosul", tiranul sîngeros, lipsit de orice simțămînt omenesc, Ștefăniță din poezia „Ștefăniță Vodă".

În multe din poeziile istorice, Coșbuc evocă un trecut istoric depărtat, reînviind figuri de eroi naționali care sînt demni de slavă prin vitejia și spiritul de sacrificiu dovedit în lupta pentru libertate de-a lungul istoriei noastre zbuciumate: Decebal („Decebal către popor"), Gelu („Moartea lui Gelu"), Ștefan cel Mare („Cîntec"), Mihai Viteazul („Pașa Hassan"), Tudor Vladimirescu („Oltenii lui Tudor").

Scanned with OKEN Scanner

Cele mai multe din poeziile volumului „Cîntece de vitejie" au ca sursă de inspirație eroismul poporului român în Războiul de Independență (1877). În timpul acestui eveniment, Coșbuc avea 11 ani, dar amintirea faptelor de vitejie ale ostașilor români de pe cîmpurile de luptă de la Plevna, Grivița și Smîrdan, înscrise adînc în sufletul poetului, avînd și modelul volumului „Ostașii noștri" de V. Alecsandri au constituit puternice impulsuri care l-au determinat să scrie emoționante poezii în care glorifică eroismul poporului pentru libertate și independență națională.

În poezii ca „Dorobanțul", „Rugămintea din urmă", „Povestea căprarului", „Trei, doamne, și toți trei" glorifică eroismul oamenilor din popor, al țăranilor care s-au avîntat în luptă pentru a zdrobi greul jug otoman.

Deosebit de mișcătoare prin omenescul ei este poezia „O scrisoare de la Muselim Selo", publicată inițial în „Gazeta săteanului" (1901), reprodusă în diferite ziare și reviste din Transilvania pînă să apară în volumul „Cîntece de vitejie".

Titlul indică faptul că poezia este concepută în stil epistolar, sub forma unei scrisori, în care un muribund își dezvăluie sufletul către mama sa, înainte de a fi înghițit de întunericul morții.

Poetul și-l imaginează pe soldatul Ion rănit, aflat în Muselim, sat de lîngă Dunăre, unde în timpul Războiului de Independență exista un spital militar, că trimite mamei sale o scrisoare.

Arta poetului rezultă, în această poezie, din modalitatea compoziției și simplitatea limbajului, a cărui notă caracteristică este oralitatea stilului. Textul scrisorii este scris la persoana I singular, soldatul exprimîndu-și direct sentimentele.

În felul acesta, pe Ion îl cunoaștem parcă, aflăm de la el însuși greutățile războiului, suferințele lui, situația familiei sale, speranța lui în însănătoșire.

Poezia debutează cu o formulă tradițională epistolară în care diminutivul „Măicuță" are sensibilă valoare afectivă.

„Măicuță dragă, cartea mea
Găsească-mi-te-n pace!".

Autenticitatea stilului oral, direct, este foarte puternică, încît ai impresia că vorbește cineva. La aceasta contribuie forma verbală inversă a versului „a găsi" și utilizarea unor cuvinte arhaice „carte" pentru scrisoare și „pace" în sensul de sănătate, liniște sufletească. Cuvintele „vînt" și „vreme grea" exprimă nu numai starea vremii, ci mai ales sufletul bîntuit de spaimă și îndoieli al celor ce luptau cu sacrificiul vieții pentru independența țării.

Modestia țăranului Ion este pusă în evidență printr-un procedeu cu mare valoare artistică, emoțională, de a-și încadra propria suferință în suferința generală de pe front. El nu vorbește mai întîi despre el, ci despre Anton al Anei care zace.

În continuare, în poezie alternează cu măiestrie două planuri, imaginea frontului, a războiului, cu imaginea de acasă.

Portretul lui Anton al Anei evocă imaginea războiului care este înfățișat prin prisma țăranului român, îmbrăcat în haine militare, într-o viziune realistă. Comparația celor căzuți pe front ca frunzele toamnei este sugestivă și din punct de vedere al cantității, arătînd număr mare de morți, dar și al modalității, accentuînd asupra morții lor anonime, departe de cei dragi, neștiuți de nimeni, deși moartea lor este glorioasă pentru că au adus sacrificiul suprem pentru împlinirea idealului de libertate națională.

Aceste sensuri grave sînt transmise în același stil oral, în graiul firesc de țăran, care din grijă de a-i face pe cei de-acasă să nu fie prea îngrijorați, îi asigură că pe front nu este „șagă".

În aceste condiții grele, țăranul Ion a fost rănit.

El însă precizează repede, arătîndu-și speranța într-o grabnică însănătoșire.

Imaginea următoare revine obsesiv la grozăviile războiului:

„Să vezi pe-aici și ciungi, și-ologi!
Cristos să-i miluiască!".

Enumerarea propozițiilor exclamative are rolul de a exprima revolta greu stăpînită față de ororile războiului, dar și o profundă compasiune pentru starea jalnică în care i-a adus războiul pe bravii noștri ostași.

Războiul de independență este înfățișat și într-o altă ipostază, de eveniment eroic, căci poetul nu uită că a fost un război drept, de apărare a patriei care ne-a adus eliberarea de sub jugul turcesc.

Tonul poeziei se schimbă, din aceste versuri degajîndu-se satisfacția victoriei obținute asupra dușmanului și conducătorului lor înfumurat care se credea invincibil ca și strămoșul lui Baiazid Fulgerul, evocat cu atîta strălucire de poetul nostru nepereche în „Scrisoarea III".

Stilul degajat al scrisorii soldatului Ion în care abundă interjecții ca: „păi", „pesemne", „hopa-tropa", caracteristice stilului oral, exprimă legitima mîndrie patriotică față de comportarea în luptă a ostașilor români care au îmbinat jertfa cu eroismul, curajul și vitejia, obținînd pentru totdeauna eliberarea de sub jugul otoman.

În cel de-al doilea plan al poeziei Coșbuc evocă imaginile de acasă în care „palpită un dor de viață imens și unit poate cu o delicată grijă de a nu-i întrista pe ai săi prin mărturisirea stării în care se află"[1].

Descrierea luptelor se împletește în scrisoare cu dorul ostașului după cei rămași acasă.

Pe mama sa o încurajează cu o grijă delicată, dîndu-i iluzia că se va întoarce curînd, atrăgîndu-i atenția:

„Dar vezi, te rog, ia seama:
Să nu mai faci cum ai făcut,
S-aduni la tine satul,
De veselă că ți-ai văzut
Acasă iar băiatul".

Aflăm de greutățile de fiecare zi ale țăranului, de viața lui plină de nevoi și de necazuri. Pentru slujba pe care i-o va face preotul, ostașul știe că va trebui să-i muncească la cîmp o zi întreagă. Dorul lui Ion este de a se vedea din nou întreg, întors acasă, la munca sa:

„Să-mi văd, o dare-ar sfîntul,
Cum cade iarba-n fața mea
Și-mi bate-n plete vîntul".

Scrisoarea ostașului rănit schițează și viața celor din sat. Absența din gospodărie a bărbatului se resimte din plin. Omul se teme că, din pricina nevoilor, ai lui au vîndut pielea de miel din care dorise să i se facă băiatului o căciulă.

Scanned with OKEN Scanner

Ion știe că nevasta lui se luptă cu greutățile și caută să o încurajeze, stecurînd în scrisoare un cuvînt de dragoste și compătimire „Ea lupte-se cum biet o știi".

Găsim și în aceste versuri ale scrisorii aceeași plasticitate a limbajului, forma interogativă a discuțiilor cu cei dragi, de la care așteaptă parcă răspuns. Întorsăturile în frază, caracteristice vorbirii populare, evidențiază oralitatea și conferă un farmec aparte poeziei.

„Mișcătoare este naivitatea cu care Ion, bînd paharul morții, se agață totuși de iluzia că va trăi și se va întoarce în sînul familiei"[2].

Ultima strofă a poeziei are caracter dramatic, zguduitor, căci transmite vestea neașteptată a morții ostașului Ion. Această strofă aduce contrastul dintre dragostea de viață a eroului, optimismul său și realitatea crudă:

„Așa mi-a spus Ion să-ți scriu,
Iubească-ți-l pămîntul!
Și-am tot lăsat, pîn-a fost viu
Și-mi ține acum cuvîntul.
Să te mîngîie Dumnezeu,
C-așa e la bătaie,
Și-am scris această carte eu,
Căprarul Nicolae".

În această strofă, acțiunea se deplasează de la persoana I la persoana III pe nesimțite, căci cel ce scrie (caporalul Nicolae) fiind tot de la țară, se exprimă în același limbaj popular.

Compararea acestei poezii cu „Sergentul" și „Peneș Curcanul" ne duce la concluzia că „O scrisoare de la Muselim Selo", nu numai că este mai realizată artistic, dar și mai emoționantă din punct de vedere al conținutului de idei: Spre deosebire de ostașii lui Alecsandri, care se întorc din război cu pieptul plin de decorații, Ion moare la datorie departe de țară. Acest fapt dă sacrificiului eroului lui Coșbuc o notă în plus, cea a durerii de a nu putea fi înmormîntat în pămîntul țării sale"[3]. (D. B.)

[1] D. Micu, Op. citată, p. 21.
[2] Idem.
[3] Z. Macovei, P. Magheru, M. Vinturache, *Analize literare pentru bacalaureat și admitere la facultate*, Ed. didactică, București, 1973, p. 172.

Scanned with OKEN Scanner

OUL DOGMATIC

de Ion Barbu

Poemul face parte din volumul *Joc secund*, apărut în 1930, la „Cultura Națională", și aparține ciclului intitulat *Uvedenrode*. Faptul că la sfîrșitul său aflăm precizarea „Ajunul Paștilor 1925" atrage atenția asupra textului, subliniindu-i importanța pe care autorul însuși i-o atribuia, nici o altă creație din volum neavînd notată cu atîta precizie data zămislirii ei. Poate că nu e întîmplătoare observația că poemul este și o reflecție asupra caracterului uman, labil și superficial, incapabil să perceapă în întreaga sa măreție jertfa supremă a Fiului lui Dumnezeu.

Poezia are ca punct de pornire două simboluri antitetice: „oul sterp ca de mîncare" și „viul ou, la vîrf cu plod", primul, al vieții lipsite de ideal, de sens, deci stearpă, cel de-al *doilea* — al forței regeneratoare, deci *vie;* primul condamnat la existența strict materială, meschină, larvară („de mîncare"), al doilea — spiritualizat, capabil să re-creeze, deținînd secretul dumnezeiesc al creațiunii.

De altfel, oul, ca simbol al genezei (individuale sau a întregului univers), nu este nicidecum original (nici nu s-a dorit acest fapt de către poet), originală fiind însă viziunea poetică asupra acestui motiv de foarte largă circulație în timp și spațiu.

Poemul, cu evidente note abscons-inițiatice, se structurează în patru părți distincte, inegale ca număr de versuri și modalitate de expresie, dar unitare prin tonul de incantație al unui Mare Mag, cunoscător al tainelor inabordabile pentru „acest trist norod", lipsit de perspectivă, de capacitatea de a se adapta legilor universului, menținîndu-se în meschinul „cerc strîmt". Poetul, deținător al unor taine primordiale și esențiale, încearcă să-și avertizeze „enoriașii"

— cititori, relevîndu-le ceva din taina începutului, mereu repetată, dar și dramatic, mereu nereceptată de aceștia. De aici lipsa de perspectivă și pesimismul („trist") care, alături de ignoranță, conduc la o viziune sumbră aspura vieții, la lipsa de optimism, la obsesia zilei de mîine („mîncare").

Prima parte a poemului atrage atenția asupra antitezei sus-menționate și prezintă, în stil *ermetic* (sau doar voit așa), viziunea lui Ion Barbu asupra universului (v. și poemul imediat următor în volum, *Ritmuri pentru nunțile necesare*). Micul și, aparent, banalul ou este organizat, asemeni universului, din trei sfere incluse una alteia, aparținînd Venerei, lui Mercur și Soarelui. Fiecăreia dintre acestea îi corespunde un anume grad de spiritualizare, de trăire intelectuală. Oul repetă creația, „Cum lumea veche, în cleștar,/ Înoată, în subțire var", și cuprinde, îngemănate, cele două taine ale universului: nașterea și moartea („Palat de nuntă și cavou"). Albușul, elementul care asigură viața *increatului* în drumul său spre creație, este definit cu ajutorul unor epitete și a unei comparații ... metaforice. Nevinovat („doarme nins"), el este „galeș", dar lipsit de posibilitatea evaziunii („închis"), comparabil trupului iubit apărut în momentul de evaziune a spiritului și dispărut dramatic, o dată cu revenirea la realitate („surpat în vis"). El ar putea reprezenta principiul (pre-)feminin, căruia „plodul" îi „Acordă lin / Și masculin / Albușului în hialin: / Sărutul plin", nuntirea petrecîndu-se în cel mai pur spațiu cu putință, acolo „unde globul / Pămînturilor n-a ajuns".

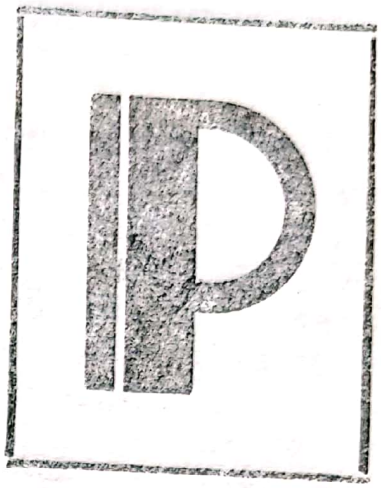
Impresionează faptul că fiecare dintre cele patru părți începe cu cîte o adresare directă (folosirea pers. a II-a sg. e grăitoare în acest sens) către *Omul* neștiutor al tainelor esențiale și neinițiat într-acestea. Metaforic, plodul (principiul masculin) acordă fecioarei-matrice inefabilul sărut (posibil-)regenerator al *tainei sfinte*, dovadă că veșnic „Mărunte lumi păstrează dogma". Puritatea actului erotic marcat de divinitate (întîlnirea fericită a purei Fecioare cu dumnezeirea) e marcată de imaginea care ni-l prezintă „pe Sfîntul Duh / Veghind vii ape fără stuh". E vorba, așadar de actul creator originar, cel care a dat naștere întregii vieți, de la „stuh" pînă la om. Din păcate, dacă universul mărunt a păstrat *dogma*, omul, în schimb a devenit „șters,

uituc", altfel spus, a decăzut. Poetul inițiat își ceartă și avertizează nesăbuitul enoriaș („om fără sat și om nerod"), insensibil la marile taine ale vieții, suficient, acceptînd „oul roșu", mort, neînstare să priceapă că adevărata ofrandă adusă Ființei Supreme este „Un ou cu plod / Îți vreau, plocon, acum de Paște" și că gestul recunoașterii e simplu și simbolic: „Îl urcă-n soare și cunoaște!"

Sfera centrală, în viziunea lui Ion Barbu, este cea a Soarelui, căreia îi corspunde gălbenușul, în planul poemului, și Forța Supremă, în plan universal. Este vorba de acea unică forță capabilă să decidă asupra Destinului, asupra vieții și a morții. De aceea cel ce-l vrea poetul drept un inițiat trebuie să-i cunoască, chiar și în Mic, forța și să se teamă de el, care e aidoma unui „Ceasornic fără minutar / Ce singur scrie cînd să moară / Și ou și lume. Te-nfioară / De ceasul galben, necesar". Și el, gălbenușul, repetă universala lege a deveniru, asemenea Creatorului; și el reia a lumii roată, jocul necunoscut și tragic al trecerii de la viață la moarte, înscris în Lege („Întocma — dogma"), asemănător înșelătorului ban („galben icusar"), ofertant al vanelor speranțe. Avertismentul poetului asupra jocului existențial este precizat de repetarea imperativului „te-nfioară".

Dacă în primele trei părți ale poemului am aflat viziunea poetului asupra organizării universului și a destinului uman, cea de-a patra parte aduce o notă de profundă (și dramatică) originalitate. Ion Barbu afirmă că *oul dogmatic* (cel ce repetă o anume viziune asupra universului) nu este destinat nici hranei (materialei și pidosnicei supraviețuiri), și nici măcar generării vieții („Și nici la cloșcă să nu-l pui"). Este mult mai importantă menținerea sa în starea incertă, ambiguă, de increat, pentru „Că vinovat e tot făcutul / Și sfînt, doar nunta, începutul". Este aici un adînc și tragic sens al vieții, Ion Barbu preferă increatul, inefabilul, vieții meschine, cu sfîrșit meschin și previzibil.

Și totuși, marele poet Ion Barbu (ca și marele matematician Dan Barbilian) nu este un pesimist, ci un om lucid, autocenzurîndu-se și ascultînd „glasul rațiunii", realizînd în modul cel mai fericit și adeseori ludic corespondența dintre matematică și poezie. (A. N.)



PESTE VÎRFURI

de Mihai Eminescu

În chip firesc, în creația poetică eminesciană oda și meditația, satira și poemul sînt întruchipări artistice prin care se înalță „coloana infinită" a cugetării filozofice și sociale a poetului nostru național. Sentimentul naturii și al istoriei — dominantă spirituală, caracteristică viziunii unui poet romantic — a generat capodopere în arta literară eminesciană. Plănuind să scrie despre istoria și eroii neamului nostru într-o suită de drame istorice, începînd cu Dragoș-Vodă, Mihai Eminescu și-a exprimat crezul său înalt despre menirea omului în circuitul universal. Dar acest vast Dodecameron dramatic nu a putut fi elaborat în întregime, căci poetul a fost surprins de noaptea oarbă la masa de lucru. Adeseori, în corpul acestor încercări dramatice, a cuprins versuri care au sugerat idei filozofice și atitudini morale. Uneori aceste fragmente lirice au fost desprinse de textul operei dramatice, formînd unități poetice de sine stătătoare. Astfel, poezia *Peste vîrfuri* face parte din drama *Bogdan Dragoș*, scrisă în 1876. Ea a fost publicată cu acest titlu în cel dintîi volum de Poezii de Mihai Eminescu, editat de Titu Maiorescu în anul 1884.

Scanned with OKEN Scanner

Inscriindu-se în rîndul poeziilor lirice de tonalitate gravă, ca *Revedere*, *Ce te legeni*, *Mai am un singur dor*, poezia *Peste vîrfuri* „constituie cea mai delicată și mai perfectă definiție poetică eminesciană a dorului"[1], fiind, în același timp o meditație filozofică asupra scurgerii ireversibile a timpului, asupra vieții și morții, în esență. Cadrul de natură, tipic eminescian, creează armonie și echilibru în lumea de gînduri și trăiri intense ale unui temperament romantic, căci „poetul desenează liniile esențiale ale peisajului său, într-o atmosferă purificată și rarefiată, în care se va înălța, unic interpret și ecou al unei nostalgii cosmice, care aspiră la evaziunea supremă"[2].

De fapt, datele pastelului se convertesc treptat în meditație și elegie, iar structurile orizontului material devin realitate psihică, căci „Eminescu nu este, cum se zice de obicei, un poet al naturii, al decorației vegetale, sau e departe de a fi numai atît... Natura lui e o entitate metafizică, materia în veșnică alcătuire... Codrul, marea, rîul, luna sînt idei, divinități, nu fenomene, fenomen este doar omul"[3].

Poezia *Peste vîrfuri* exprimă în sugestii și simboluri motivul „marii treceri", ca lege firească a vieții, titlul ei fiind un argument în acest sens. Ideea este susținută artistic în primul vers prin încărcătura semantică a verbului *a trece*, la prezent — timp ce definește o acțiune continuă — și prin cele două substantive nearticulate (*vîrfuri*, *lună*), care creează impresia de rostogolire treptată din contingent, în ireal, dintr-un spațiu determinat într-un orizont nelimitat, deschis și tot mai îndepărtat.

Surprinde, și în această poezie, armonia desăvîrșită a structurii compoziționale, brodată, în cele trei catrene, pe gradație ascendentă din punct de vedere ideatic și emoțional. În prima strofă elementele de pastel (lună, codru, frunza, ramuri, arin) definesc un tablou tipic eminescian și sînt percepute într-o sinteză unică în care sfera vizualului și imaginile auditive sînt convertite în formule dinamice ce țin de scurgerea lentă a timpului („Peste vîrfuri trece lună, / Codru-și bate frunza lin, / Dintre ramuri de arin / Melancolic cornul sună"). Datele lumii concrete, ale spațiului natural, lipsesc în strofa a doua. Aici unghiul de percepție se află în interior, în sufletul și conștiința poetului. Reali-

tatea este redată din perspectivă psihologică și cognitivă, fixînd destinul uman sub robia timpului ireversibil. Spațiul uman din strofa a doua este construit într-o tulburătoare mișcare a sufletului și a minții, compunînd o adevărată simfonie a „dorului de moarte". Senzația de mișcare este, însă creată aici, nu de verbe, ci de repetarea adverbelor de loc și de mod („Mai departe, mai departe / Mai încet, tot mai încet"). Sentimentul morții, anunțat în ultimul vers al primei strofe, prin sunetul melancolic al cornului, domină în strofa a doua, fiind însă estompat de verbul la gerunziu, cu valoare de epitet apreciativ „îndulcind". Metafora „dorul de moarte", marcă a stilului poetic eminescian, construită cu substantivul „dor", ce exprimă, în conștiința românească, atîtea idei și trăiri profunde, transferă conceptul teoretic — ideea de moarte — în registrul psihic al individului. Este firesc prin urmare, ca „o dată cu stingerea sunetului de corn, să dispară, însă, orice semn al lumii materiale. În acest moment spațiul fizic s-a convertit în întregime în spațiu sufletesc"[4]. Versurile cheie ale poeziei: „Sufletu-mi nemîngîiet / Îndulcind cu dor de moarte", potențează caracterul meditativ al poeziei, sugerînd scurgerea treptată a timpului și înaintarea progresivă spre stingere deschizînd, în același timp, calea spre convertirea meditației în elegie.

În cea de a treia strofă tonalitatea elegiacă a versurilor dezvăluie un suflet răvășit de doruri și de regretul pentru timpul ce s-a scurs, care a marcat apusul tinereții, al iubirii și fericirii. Stilul ușor retoric, din ultima strofă, susținut prin inerogații și forme verbale inverse, prin formule de adresare directă (verbul la persoana a doua, substantivul la vocativ, pronumele personal la persoana a doua) dezvăluie profunzimea și dramatismul sentimentului de nostalgie și regret („De ce taci, cînd fermecată / Inima-mi spre tine-n-torn?"). Asemenea cîntecului popular, sunetul cornului ar putea sugera nu numai dorul și nostalgia, ci și o anume atitudine mioritică, de împăcare cu destinul inexorabil. Prin puterea de simbolizare a limbajului poetic cadrul teluric, descris în prima strofă, se cosmicizează. Sunetul cornului, definit în aria concretului, devine un simbol filozofic în ultima strofă, exprimînd, poate, în cadențe ce dau impresia unui ritual cosmic, trecerea eternă a lucrurilor și detașarea sentimentală a poetului de formele vieții, ce dispar treptat.

La nivelul sistemului prozodic poezia *Peste vîrfuri* se înscrie în aria versificației tradiționale, cu ecouri din poezia populară (ritm trohaic, rimă îmbrățișată și măsură de 8 silabe), contribuind la realizarea unei tonalități grave în stil. Structura propoziției și a frazei, a raporturilor de coordonare între propoziții, precum și alcătuirea propozițiilor eliptice de predicat (în strofa a doua) conferă textului poetic simplitate clasică, izvorîtă dintr-o complexitate asumată.

„Peste vîrfuri" este o elegie filozofică, iar elementele de pastel și de meditație formează un tot unitar, susținînd sentimentul de nostalgie și de tristețe. Asemenea poeziei *Mai am un singur dor*, ea poate fi citită și ca o doină a dorului, ca o sinteză poetică a gîndirii și simțirii geniului eminescian. „Dar în *Peste vîrfuri* Eminescu exprimă «dorul» în esența lui cea mai pură: năzuință nu către acest bun sau pentru altul, ci către o «împlinire» pe care noi o căutăm aici pe pămînt, fără a ajunge vreodată la ea, căci a o atinge ar însemna a realiza Absolutul"[5]. Poezia reprezintă, prin urmare, sublimarea dorului. (I. I.)

---

[1] George Popa, *Spațiul poetic eminescian*, p. 36.

[2] Rosa Del Conte, *Eminescu sau despre Absolut*, Editura Dacia, Cluj, 1990, p. 230.

[3] *Istoria literaturii române*, vol. III, Editura Academiei, București, p. 184.

[4] George Popa, Op. cit., p. 35.

[5] Rosa Del Conte, Op. cit., p. 231.

Scanned with OKEN Scanner

PLUGARII

de Octavian Goga

Publicată în „Luceafărul", la 1 ianuarie 1905.

„Glasului mic, sfielnic, al lui Șt. O. Iosif, îi răspunde, în primii ani ai secolului, din Transilvania, vocea sonoră, fierbinte, cu vibrații ample, a lui Octavian Goga", spune criticul D. Micu, conturînd trăsăturile esențiale ale „timbrului" poeziei lui O. Goga[1]. Poetul aducea un suflu nou la apariția volumului *„Poezii"* din 1905, care se deschide cu antologica *„Rugăciune"*, o sinteză a crezului poetic al autorului.

Nu era nouă nici ideea, nici atitudinea exprimată de versurile programatice, dar un amestec ciudat de lirism și revoltă, resemnare și îndîrjire, participare și ton de elegie populară atrag atenția asupra tînărului impetuos, care trece de îndată în fruntea marilor luptători pentru înfăptuirea idealurilor naționale.

Poeziile sale smulg exclamații de uimire pînă și unui pretențios literat ca I. L. Caragiale. Vocea lui O. Goga devine cea mai răscolitoare a timpului său, „glasul de aramă", care desfășoară „cîntarea pătimirii noastre". Părea predestinat pentru aceasta. In *„Fragmente autobiografice"*, explică esența începuturilor sale: „Am văzut în scriitor un element dinamic, un răscolitor de mase, un revoltat, un pricinuitor de rebeliuni".

Umanitatea poeziilor sale este suferindă și are nevoie de cîntarea poetului, de vocea lui puternică pentru îmbărbătare, mîngîiere sau trezire la revoltă. *„Noi"*, *„Plugarii"*, *„Oltul"*, *„Apostolul"*, *„Dascălul"*, *„Dăscălița"* etc. mărturisesc despre „un vis neîmplinit / Copil al suferinței" (*„Noi"*), despre răzbunare (*„Oltul"*), despre „veșmîntul nou, de nouă sărbătoare (*„Clăcașii"*), care trebuia să îmbrace lumea, adică

despre realităţile satului românesc din Transilvania sub stăpînire habsburgică. Visul de veacuri era, desigur, unirea prevestită de poet, care, pînă să fie înfăptuită, avea să ceară încă multe jertfe.

Două ar fi creaţiile în care tema asupririi sociale, suprapusă asupririi naţionale, este tratată fără egal în literatura noastră: *Plugarii* şi *Clăcaşii*. Pe O. Goga l-a frămîntat soarta ţăranului, „talpa ţării", cum era numit, iar poezia sa strecoară accente de revoltă împotriva stărilor de lucruri, cum numai G. Coşbuc prin *„Noi vrem pămînt"* mai atinsese.

„Eu am văzut în ţăran — spunea poetul — un om chinuit al pămîntului, n-am putut să-l văd în acea atmosferă în care l-a văzut Alecsandri în pastelele sale şi nici n-am putut să-l văd încadrat în acea lumină şi veselie a lui Coşbuc". Pe această linie, şi E. Lovinescu va reliefa că „Originalitatea lui Goga stă tocmai în realismul viziunii sale dureroase şi însîngerate"[2].

Importanţa poeziei *„Plugarii"*, aşadar, în cadrul liricii lui O. Goga nu mai trebuie demonstrată. Fapt semnificativ, poetul însuşi o plasează în 1905 imediat după *„Rugăciune"*, cu care se deschide volumul.

În primul rînd, trebuie remarcat că se elimină orice prezentare decorativă a satului românesc, orice tendinţă festivistă. Lumea satului e o lume a suferinţei, către care trebuie să se îndrepte poetul-profet.

Ţăranii sînt „oştenii fără nume / Ce duc războiul mare-al tuturora" *(Clăcaşii)*, „cei mai buni copii ai firii, / Urziţi din lacrimi şi sudoare", „creştini ce n-au sărbătoare", cum sînt prezenţi în *„Plugarii"*.

Poate cea mai frapantă latură a atitudinii poetului este participarea sufletească activă, care merge pînă la prosternare:

„La voi alearg㠄 totdeauna
Truditu-mi suflet să se-nchine,
Voi singuri străjuiţi altarul
Nădejdii noastre de mai bine".

De la primele versuri, o nouă dimensiune, profundă, impresionantă se adaugă poeziei noastre sociale. Poetul nu mai este cîntăreţul „obiectiv", care, deşi impresionat de

soarta țărănimii, nu reușește să transmită fiorul solidarității cu această clasă socială asuprită. Poetul este purtătorul de cuvînt al plugarilor, ca unul care înțelege cel mai bine destinul acestora, este un „combatant", un „pricinuitor de rebeliuni", adică un luminător de conștiință. Tocmai de aceea era necesară o fixare a poeziei poetului, pentru ca afirmațiile sale să nu trezească suspiciuni:

„Al vostru-i plînsul strunei mele,
Creștini ce n-aveți sărbătoare" ...

Versurile corespund mărturisirilor: „Eu n-am fost țăran, dar am priceput păsurile satului și m-am contopit cu toate durerile lui". Poezia *„Plugarii"* este concepută în spiritul unui discurs, al unei pledoarii, fiind, din alte puncte de vedere, un imn închinat virtuților țărănimii. Caracterul ei de pledoarie este evidențiat prin reliefarea trăsăturilor celor mai caracteristice ale plugarilor, trăsături față de care poetul are o adevărată venerație. Este frecventă folosirea persoanei a II-a: voi, al vostru, nu aveți, clipirea voastră, v-a dat, plugul vostru, ochiul vostru, la voi etc., pentru ca ideea centrală să se axeze în cele din urmă în jurul destinului „nostru al tuturora". Poezia are evidente caractere oratorice. Pare că o imensă masă de asupriți este oprită o clipă în loc pentru a fi trezită la realitate. Ideea principală a „discursului" este frumusețea și bogăția sufletească a omului din popor, a țăranului. Din pledoarie reiese portretul moral al țărănimii, asemănător, în linii generale, cu cel cunoscut din creația populară, dar și sentimentul poetului de compasiune și atașamentul său față de cei asupriți.

„Plugarii", într-o înșiruire de metafore și comparații specifice lui Goga, sînt oameni fără odihnă („creștini ce n-aveți sărbătoare"), cu sufletul curat („cei mai buni copii ai firii"), dar, din nefericire, sortiți mizeriei și suferinței („urziți din lacrimi și sudoare").

Ei sînt:

„Frați buni ai frunzelor din codru,
Copii ai mîndrei bolți albastre".

O. Goga zugrăvește tabloul mizeriei și suferinței țăranului din acea vreme, mai expresiv în poezia *„Clăcașii"*, despre care va mărturisi că are ca punct de plecare un episod real.

Puritatea, dragostea pentru natură, legătura cu elementele naturii, o legătură ancestrală, o reliefează O. Goga în versurile:

„[Cerul] El v-a dat suflet să tresară
Și inimă să se-nfioare
De glasul frunzelor din codru,
De șopot tainic de izvoare".

Este o idee care vine din creația populară, sugerată simplu, dar admirabil, și de Eminescu. Dialogul între plugar și codru, între natură și țăran, este o idee fundamentală a folclorului. O. Goga o reliefează ca pe o virtute a spiritului țărănesc. Și în următoarea strofă legătura cu pământul, în cadrul muncii specifice diferitelor anotimpuri, este exprimată în imagini plastice:

„Blînd tainele vi le desface
Din sînu-i milostiva glie,
Căci toată floarea vă cunoaște
Și toată frunza ei vă știe".

Ceea ce impresionează este sugerarea atmosferei de taină care însoțește munca plugarului. Țăranul urmează parcă un ritual sacru în momentul de grație al primăverii, roadele nu pot fi smulse pământului oricum, iar supunerea forțelor regeneratoare ale naturii necesită anumite calități: hărnicie, bunătate, dragoste de pământ, știința veche, transmisă din generație în generație, pe căi secrete.

Mijloacele poetice, necesare transpunerii unor asemenea idei vor fi foarte simple, dar nu mai puțin subtile. Noutatea îmbinărilor lexicale în poezia lui O. Goga este evidentă: cerul este milos („mila-i nesfîrșită"), clipirea este înduioșată („clipirii voastre-nduioșate"), „sfînta lui seninătate", „șopot tainic", „grăitoare miriște", „milostiva glie", „mîndra boltă albastră", „neputincioasa jale", ș.a.m.d., o adevărată cascadă de epitete. În fond, noutatea fiecărui poet este dată de situația nouă în care pune termenii limbii române. O. Goga a descoperit o latură expresivă, ca și Eminescu, a limbii române, care îmbină simplitatea (din necesitatea de a fi pe înțelesul tuturor) cu profunzimea. Termenii bisericești, arhaismele, provincialismele dau farmec deosebit poeziei.

Scanned with OKEN Scanner

Personificarea unor elemente specifice vieții țăranului aduce precizări de detalii. Astfel miriștea este „grăitoare", „plugul vostru ară" (și o sinecdocă, în același timp), natura desface tainele blînd, „floarea vă cunoaște", „frunza ei vă știe", „plîng doinele și rîde hora", etc. etc. Natura însăși este impresionată, binevoitoare.

Nu putea fi trecută cu vederea creația populară. Ea este emanația unui spirit creator executat de-a lungul veacurilor, este expresia cea mai pură a dorințelor de mai bine. Plugarul și-a construit prin intermediul folclorului o lume a fericirii, în care legea dreptății și a binelui este suverană. Folclorul apare în poezia lui Goga în exprimarea unei contradicții cu viața de mizerie pe care o duc niște oameni atît de inventivi, de puri, de răbdători și de harnici:

„Cînd doarme plugul pe rotile,
În pacea serilor de toamnă,
La voi coboară Cosînzeana,
A visurilor noastre doamnă.
Vin crai cu argintate coifuri
Și-n aur zînele bălaie:
Atîta strălucire încape
În bietul bordeiaș de paie"

Personajele de basm — Cosînzeana, craii, zînele, descinse în „bietul bordeiaș de paie" accentuează nota realistă, prin contrast. Dar lumea ficțiunii, cu toate imaginile unei fericiri posibile, este o simplă amăgire.

Ultimele două strofe, care ar putea constitui a treia parte a poeziei, sînt originale prin revolta pe care poetul o sugerează. Se revine asupra conturării portretului moral al țăranului. Bunătatea și truda pentru smulgerea roadelor pămîntului sînt trăsături esențiale. Munca îndîrjită a plugarilor este un sacrificiu în numele tuturor:

„Sfințiți cu roua suferinței
Țărîna plaiurilor noastre".

Suferința se extinde parcă peste întreaga poezie, tocmai de aceea asupra versurilor planează tonul elegiac. Pînă și frumusețea folclorului sau entuziasmul poetului sînt încărcate de melancolie.

Metafora următoare „trăiește-nfricoșatul vifor“ exprimă ideea că în țăran se ascund acele energii amenințătoare, capabile să transforme dorul de libertate în libertate.

În „Plugarii“ verbele folosite la prezent (prezent continuu) pot sugera ideea permanenței neamului pe aceste meleaguri. La realizarea atmosferei de tristețe adîncă au contribuit strofele de 8 versuri, ritmul iambic, cu măsura de 9 silabe.

„*Plugarii*“ se înscrie în preocuparea lui Goga de a înfăptui o monografie lirică a satului transilvănean, văzut ca o colectivitate tragică, solidară în fața acelorași destine istorice, ca un simbol al statorniciei pe plaiurile strămoșești, al vredniciei și al valorilor noastre spirituale, ca o citadelă a rezistenței împotriva tuturor vicisitudinilor unei istorii vitrege. (O. M.)

---

[1] D. Micu, *Început de secol*, Buc., Ed. Minerva, 1970, p. 249.

[2] E. Lovinescu, *Ist. lit. române contemporane*, Buc., Ed. Minerva, 1981, pp. 16—28.

Scanned with OKEN Scanner

PLUMB

de George Bacovia

Lirică subiectivă, prin excelență, poezia lui George Bacovia se circumscrie, prin limbaj poetic, teme și motive, prin atmosfera „de plumb în care plutește obsesia morții și a neantului" (Eugen Lovinescu) viziunii estetice simboliste.

Poezia *„Plumb"* a dat numele primului volum de versuri al lui Bacovia, apărut în anul 1916. Au urmat alte patru volume (Scîntei galbene — 1926; Cu voi — 1930; Comedii în fond — 1936; Stanțe burgheze — 1946). Lectura atentă a acestor volume de versuri oferă concluzia că poezia „Plumb" poate fi considerată expresia concentrată a creației bacoviene și o adevărată definiție poetică a originalității lirismului celui mai mare poet simbolist din literatura română. „Pictor în cuvinte și compozitor în vorbe" (M. Petroveanu), George Bacovia creează, pe baza simbolurilor și a sugestiilor cromatice și muzicale, a corespondențelor și a sinesteziei poetice, o realitate psihologică ce dezvăluie o sensibilitate exacerbată, căreia îi corespund stări sufletești depresive.

Forma de monolog tragic din elegia „Plumb" sporește drama lumii interioare a eului liric. Ea se consumă numai în două catrene, cîte compun poezia. Întreaga stare de spirit se concentrează în semnificațiile celor trei cuvinte-cheie: plumb — cavou — singur. Pretextul sentimentului elegiac aparține realității exterioare și este moartea iubitei. De altfel, multe din cuvintele folosite în poezie fac parte din aria semantică a acestei noțiuni: sicrie, funerar, cavou, mort, plumb.

Printr-o simetrie perfectă a construcției compoziționale datele lumii exterioare devin simboluri ale vieții sufletești, răvășite de durere. „Cavoul poate fi casa sau orașul în

care locuiește poetul; sau poate mediul, lumea meschină; dacă nu cumva și propriul corp în care sălășluiește un suflet de plumb"[1], cum poate sugera, de asemenea, imposibilitatea ieșirii poetului dintr-un „spațiu închis", în care i se refuză posibilitatea realizării aspirațiilor sale spirituale. Impresia pe care o creează metafora-simbol din versul „Și-i scîrțîiau aripile de plumb" este de neliniște copleșitoare, izvorîtă din certitudinea că drumul spre împlinirea idealului s-a frînt.

Motivul singurătății, al izolării totale, expresie poetică a stării de spirit caracteristică poeților simboliști, este liantul confesiunii lirice. Prin repetarea, la începutul versului al treilea din fiecare strofă, a construcției: „Stam singur...", precum și prin frecvența persoanei I, inclusă în desinența verbelor: stam, am început, să-l strig, sporește emoția poetică, materializînd lumea abstractă a simbolurilor. Tensiunea dramatică se adîncește, treptat, traversînd o linie ascendentă. Imaginea statică, de la început, sugerată de semnificațiile verbului „dormeau", apoi una dinamică, susținută de efectele auditive și onomatopeice ale cuvintelor: scîrțîiau, să strig, sporește emoția sufletească. Fiind concentrat asupra stării sale depresive, poetul amplifică decorul prin paralelismul între starea naturii, a lumii exterioare și lumea sufletului său răvășit de duere: „și era vînt... și era frig." Această corespondență iese cu atît mai mult în evidență, cu cît monologul este întrerupt, în versul al treilea din fiecare strofă, de punctele de suspensie, potențînd, prin prelungirea ecoului, drama adîncă a unui suflet încătușat.

În structura lăuntrică a discursului liric cuvîntul plumb stăruie obsesiv, fiind repetat de cîte trei ori în fiecare strofă și așezat chiar în rima versului întîi cu al patrulea. El devine metaforă-simbol, care sintetizează, prin variate conotații, semnificațiile întregului sistem de organizare a elementelor compoziționale. Astfel, plumbul poate sugera apăsare sufletească sfîșietoare (prin greutate), monotonie și plictis (prin culoarea cenușie), precum și impresia de „cădere grea, fără ecou, surdă (prin sonoritatea înăbușită,

contrasă într-o silabă-vocală închisă, sprijinită pe patru consoane labiale)"[2]. Determinant al substantivului concret, în patru situații (sicriele de plumb; flori de plumb; coroanele de plumb; pe flori de plumb), cuvîntul dezvăluie o realitate obiectivă austeră și dezolantă care copleșește sufletul, condamnîndu-l la solitudine perpetuă. Însoțind substantivul abstract, în două cazuri (amorul meu de plumb; Și-i atîrnau aripele de plumb) simbolul conferă versului sensurile unei meditații profunde asupra condiției umane, a imposibilității unei comunicări cu universul din afară. Tonul elegiac al versului este sugerat de ritmul iambic și de conjuncția *și* care are rolul de a cumula imaginile și a le distribui prin enumerare, într-o simetrie perfectă, în raport cu gradația ascendentă a tensiunii dramatice.

Influențat de pictori impresioniști ca: Renoir și Degas, George Bacovia are, în creația sa, modele strălucite ale literaturii universale cum sînt: E. Poe, Rollinat, Laforgue, Baudelaire, Verlaine etc. Sub înrîurirea acestor creatori de artă el rămîne un scriitor profund original, ancorat în realitățile sociale și estetice ale spațiului spiritual românesc. Cum în creația poetică a lui Alexandru Macedonski, teoreticianul curentului simbolist, se realizează o adevărată simbioză între romantism și simbolism, în opera lui George Bacovia se resimte ecoul romntismului eminescian. După clasificarea lui Tudor Vianu simboliștii moldoveni — G. Bacovia, St. Petică și D. Botez — sînt naturi mai interiorizate și aparțin sufletește micului tîrg molodovenesc, în timp ce poeții simboliști munteni — Minulescu, Stamatiad, Davidescu — sînt temperamente mai retorice, afișînd exotismul și un nevrozism livresc.

George Bacovia se diferențiază de pleiada poeților simboliști, prin viziune estetică și prin atmosfera creată în poezie „de toamne reci, cu ploi putrede, cu arbori cangrenați, limitat într-un peisagiu de mahala de oraș provincial, între cimitir și abator... atmosferă de plumb... în care plutește obsesia morții și a neantului"[3].

Prin simbolism poezia românească se modernizează și devine contemporană cu peisajul liric occidental. Ea oferă „o atmosferă, o ambianță, un stil poetic... Fondul său e sentimentul de izolare și inadaptare, producător de melancolie, nostalgie și spleen; și dorință de eliberare și evaziune, complicate cu forme de adevărată nevroză“[4]. (I. I.)

---

[1] Ion Rotaru, *Analize literare și stilistice*, Editura Ion Creangă, București, 1987, p. 169.

[2] Ion Rotaru, Op. cit., p. 169.

[3] Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. II, Editura Minerva, București, 1981, p. 225.

[4] Lidia Bote, *Simbolismul românesc*.

Scanned with OKEN Scanner

PRIMĂVARA AMORULUI

de Iancu Văcărescu

Iancu Văcărescu (1792-1863) este fiul lui Alecu Văcărescu și al Elenei Dudescu, și nepotul lui Ienăchiță. A făcut studii la Viena și Pisa. Cînd s-a întors în țară, a fost surghiunit din București, probabil datorită firii sale independente, incapabile de a se adapta condițiilor vieții sociale fanariote.

Începuturile sale literare sînt legate de șederea la Tîrgoviște, unde este numit ispravnic în 1816. Primele sale poezii sînt creații erotice. În 1818 se reîntoarce la București.

Iancu Văcărescu sprijină înființarea școlii lui Gheorghe Lazăr. Fiind prieten cu Tudor Vladimirescu, este obligat ca, în 1821, să fugă la Brașov, unde a stat mai mult timp, spre a scăpa de prigoana stăpînirii..

Cu totul remarcabilă este activitatea pe care Iancu Văcărescu a desfășurat-o în domeniul culturii, contribuind la ridicarea teatrului, încurajînd, ca un Mecena autohton, tinerii scriitori români (Heliade Rădulescu, Cîrlova, Gr. Alexandrescu), participînd activ la viața societăților culturale muntenești ale epocii.

Cea mai cunoscută creație a sa este *Primăvara amorului*, care poate fi considerată primul pastel din Muntenia. Textul exprimă totodată respectul față de trecutul glorios al neamului, relevat de numeroasele vestigii. Poezia a devenit celebră datorită lui Eminescu, care îl laudă pe Iancu Văcărescu pentru sinceritatea sentimentelor exprimate și pentru încrederea pe care acesta a avut-o în puterea scrisului de a transforma lumea.

Scanned with OKEN Scanner

În *Dimineața poeților*, Eugen Simion afirmă despre Iancu Văcărescu: „Al patrulea poet al familiei, Iancu este omul altui veac. Cu el intrăm în sensibilitatea secolului al XIX-lea, în faza ei de început, sincretică și confuză. Iancu Văcărescu are deja psihologia unui poet profesionist. Are ironie, are siguranță în ceea ce scrie și atacă toate formele lirice. A treia generație a Văcărești lor este instalată în literatură".

O zi și o noapte de primăvară la Văcărești sau Primăvara amorului este o creație cu teme diverse: natura, iubirea, mitologia, trecutul. Poezia, de mare întindere, aduce un suflu nou în lirica românească. În partea de început apar evocate zeități: Apollo, Baccus, Pan, Minerva, Marte etc., cărora li se surprind unele trăsături definitorii. Idilismul imaginilor bucolice favorizează trecerea ușoară, firească la pastel, imaginea devine amplă, cuprinzînd o serie variată de elemente naturale: dealuri, vîlcele, rîuri. Natura nu este statică, elementul dinamizator sînt mieii: „În potrivă smălțuite / Dealuri altele se văd / Și-n vîlcelele'nflorite / Mieii pasc, alerg, se joc, șăd".

În acest cadru bucolic poetul își găsește liniștea într-o „Căscioară", „pe un vîrf de delușor", liniștea fiind aici sinonimă retragerii într-un spațiu plin de frumusețe. Natura înseamnă, așadar, pentru Iancu Văcărescu, locul izolării de o lume agitată, plină de ambiții deșarte și răutăți meschine: „Lăsînd a lumii mare / Cinsti, nădejdi și fumuri seci; / Amăgiri cu necredințare, / Vrăjmași calzi, prieteni reci". Antiteza *vrăjmași — prieteni, calzi — reci* este deosebită, pentru că transmite o amară reflecție provocată de *patima* dușmanilor și *pasivitatea* prietenilor; asemenea experiență tristă determină dorința de izolare, de detașare de o lume plină de deșertăciuni, generatoare de profunde nemulțumiri.

Firesc, fără ostentație, următorul moment al textului îl constituie intrarea în vis. Acesta prilejuiește un dialog cu zeul Amorului, care îl aduce într-un cadru natural feeric (și artificial) și-i destăinuie forța pe care dragostea o are asupra lumii. Sub influența micului, dar puternicului zeu, ființa poetului se transfigurează: „Sîngele mi se-nnoiește / Mințile mi se dezleg / Orice glas mie-mi vorbește, / Orice ton eu înțeleg".

Scanned with OKEN Scanner

Ultima strofă este un legămînt între Amor și poet; zeul îi poruncește să-l slujească prin tot ceea ce va elabora în plan literar: „Ce-ai mai scump, mai sfînt, mai mare, / Legăminte omenești: / Gînd, păreri, încredințare, / Toate să mi le jertfești".

Iancu Văcărescu a creat și alte opere poetice care prefigurează romantismul eminescian, dintre care amintim: *La pravila țării, Marșul românesc, Sosirea ceasului, Tînărul, Rugăciune, Cununa lui Cîrlova, Ielele, Ceasornicul îndreptat.*

Lirica lui Iancu Văcărescu deschide porți largi poeziei romantice din secolul al XIX-lea, el fiind acela care introduce în creația românească teme cum ar fi: meditația asupra trecutului, a timpului, evocarea ruinelor (ca motiv de meditație lirică), reflectarea trecutului istoric glorios. (L. C.)

PSALTIREA... PRE VERSURI TOCMITĂ

de Dosoftei

Dosoftei, pe numele său de mirean, Dimitrie Barila, s-a născut în 1624 (?) ca fiu al unui negustor aromân și sfîrșește în Polonia, unde se află în exil, în 1693. Studiază în străinătate la Lemberg. Revine în țară și urcă treptele ierarhiei clericale pînă la aceea de mitropolit al Moldovei.

Înalta față bisericească își circumscrie activitatea eforturilor cărturarilor români din secolul al XVII-lea de consacrare a limbii poporului nostru ca instrument al serviciului liturgic. Rolul limbii este înțeles de Dosoftei, ca și de contemporanii săi — între care Varlaam — din perspectiva progresului cultural, ca mijloc de înlăturare a ignoranței celor mulți: „să înțeleagă creștinii svintele taine".

Dintre lucrările lui Dosoftei sînt de reținut: „Psaltirea... pre versuri tocmită", „Viața și petrecerea sfinților" și manuscrisul „Începuturi", traducere în versuri din limba greacă a „Literaturii dramatice", dovadă interesul său pentru poezia laică.

Lucrarea pentru care specialiștii îl consideră pe înaltul prelat deschizător de drumuri în literatura noastră este „Psaltirea...", grație căreia el este socotit primul mare poet român. În „Istoria critică a literaturii române", N. Manolescu apreciază această lucrare drept „întîiul monument de limbă poetică românească". Izbînda lui Dosoftei în strădania de a modela limba moastră, în plin proces de așezare, după rigorile versului cult, a fost posibilă datorită frumoasei culturi pe care acesta o stăpînea. Deschis surselor de informare oferite de cultura europeană a vremii, receptiv la melosul creației noastre populare, Dosoftei deschide seria poeților de tip clasic ilustrată mai apoi de Ion Budai-Deleanu, Costache Conachi, I. Heliade Rădulescu, Mihai Eminescu etc.

Scanned with OKEN Scanner

N. Cartojan arată că ideea versificării psalmilor pornește de la calviniștii francezi. În vederea traducerii sale, trebuie ca mitropolitul să fi consultat din literatura creștină autohtonă „Psaltirea Scheiană" și „Psaltirea" lui Coresi. Altă sursă căreia i s-a adresat este literatura neogreacă inspirată, ea însăși, din poezia italiană a Renașterii și epocii barocului. Este primul contact indirect al lui Dosoftei cu ritmurile și muzicalitatea poeziei neolatine.

Dosoftei se apleacă asupra psalmilor cu răbdare și dăruire, îndreptățind posteritatea să-i descopere o conștiință artistică. Munca de traducere începe în 1665, lucrarea fiind tipărită la Uniev în 1673. A tîlcuit psalmii „vreme îndelungată, precum am putut mai frumos", după cum însuși mărturisește pentru a atrage cititorul „să poată trage hirea omului către cetitul ei". Scrisul era gîndit de Dosoftei cu finalitate estetică. Ba mai mult, este conștient de forța modelatoare a cuvîntului scris, atunci cînd spune: „Limba îmi voi face condei de scrisoare". El însuși în a doua prefață a „Psaltirei..." îl îndeamnă pe cititor să descopere dincolo de înțelesul dogmei sensul ei *parabolic:* „ca ciumiiturile, cînd alta grăiești și alta să-nțălege" și simbolic: „să-nțeleagă cuvîntul dintr-altă sămnătură de poveste", sau metaforic: „pre-mutare" a textului. Stăpîn pe cîteva noțiuni fundamentale de poetică, întemeietor al poeziei culte românești, Dosoftei e inițiat în legile prozodiei, cunoscător al versificației populare și atent la expresivitatea limbii vorbite. Stîngăciile care apar în versurile „Psaltirei..." sînt cu totul justificate „dacă ținem seama, după sublinierile lui S. Pușcariu, că Dosoftei este cel dintîi scriitor român care ne-a dat o lucrare literară mai mare (8600) în versuri și că a avut să lupte cu toate greutățile începutului cu atît mai mult, cu cît s-a încumetat să versifice psalmii atît de concișii ca stil și adesea atît de preu de conceput".

Ceea ce-l frapează pe cititorul „Psaltirei..." este faptul că, înălțînd în spirit creștin, imn de laudă Cerului, Divinității, Dosoftei o face imprimînd spirit autohton conținutului celor traduse. Întîlnim, ca atare, termeni precum „cărare", „pleavă", „giunci", „tauri", „tort", „moșie", „crai", „cuconi", „raclă", „ocine", „descălecării", „urice", „caftan", „boierie", „zimbru", „buor", „iepuri", „hulpi", „bucin", „cobuz", „lău-

tă", „colaci", „slănină" etc. Elemente ale formelor de relief de care se leagă unele idei din operă se depărtează evident de geografia sfîntului pămînt, amintînd-o mai degrabă pe cea națională:

„Pre vîrfuri de munte / S-aud glasuri multe
De bucine mare / Cu naltă strigare"

sau:

„Tu trimiț ape prin tăuri
De cură printe munți rîuri / De să toate hieri adapă
Și le prisosește apă" (Psalm 5).

Unul dintre psalmi (21) conține, în imagini care uluiesc prin forța de plasticizare, o viziune terifiantă demnă de „Infernul lui Dante, amintind de pedepsele cumplite cărora le sînt supuși păcătoșii sau de celebra „Judecată de apoi" din Capela sixtină:

„Giuncii și cu tauri mă-mpresoarî
Cu căscate guri mă omoarî,
Ca lecii ce apucă și zbiarî
Cu gurile rînjite pre hiarî,
Și ca apa fui vărsat afarî
Și oasele mi se rășchirarî.
Inema-n zgău mi se vestajiaște,
Ca o ciară cînd se răstopiaște,
Mi-i vărtutia ca hîrbul de sacî
Limba-n gingini lipitî mă-nneacî"

Legat de conținutul „Psaltirei...", un element de originalitate se identifică în puterea lui Dosoftei de a retrăi stări lirice fundamentale, evocînd Geneza, marea, tablouri de feeric nocturn, însingurarea, melancolia, lirismul lui prevestindu-l pe al lui Eminescu, mai ales în psalmii în care atenția autorului stăruie asupra perisabilității ființei umane:

„Ca otava ce să trece
De soare și de vînt rece
De dimineață-i cu floare,
Sara-i veștedă de soare,
A doua zî se usucă
Ca-n cuptori cînd o aruncă",

sau:

„...lumea asta-i ca o miză mică
Omul cît de-a hirea este o nemică".

O tînguire sfîșietoare îi smulge lui Dosoftei meditația asupra soartei trecătoare de care se plînge divinității pe care o invocă drept mîngîiere și sprijin în momente de cumpănă a sufletului:

„Pleacă-ți auzul spre mine
Și să-mi hii, Doamne, spre bine.
Și la ce zi te-oi striga-te
Să-mi auzi de greutate,
Că-mi trec zîlele ca fumul,
Oasele mi-s săci ca scrumul.
Ca nește iarbă tăiatî
Mi-iaste inema secatî,
Că stî uitatî de mine
Ce-am gătat să mănînc păine".

Unele secvențe lasă să se întrevadă durerea autorului generată de propria lui soartă atît de frămîntată în ultima parte a vieții, silit să ia calea pribegiei:

„La apa Vavilonului
Jelind de țara domnului
Acolo șezum și plînsăm
La voroavă de ne srînsem.
Și cu inema amară
Prin Sion și pentru țară,
Aducîndu-ne aminte,
Plîngeam cu lacrămile hierbinte,
Și bucine ferecate
Lăsam prin sălci aninate".

O sete de divinitate ca în cîntarea dintîi ne întîmpină adesea din psalmii lui Dosoftei, de unde obsedanta adresare directă către forța supremă prin construcții ca: „Dumnezău, Dumnezăul meu sfinte", „Doamne sfinte", „Că ți-i, Doamne, a ta-mpărăția", „Mă rog, Doamne, să-ți văd fața" etc. Alteori, psalmistul își deplînge poziția incomodă în raport cu divinitatea: „Doamne, sînt mîhnit și trist cu totul". Este un vers care-l anunță, de asemenea, pe Arghezi într-unul din „Psalmii" săi, începînd astfel: „Tare sînt singur, Doamne, și pieziș! / Copac pribeag uitat în cîmpie, / Cu fruct amar și cu frunziș / Țepos și aspru-n îndîrjire vie".

Pentru momentul în care traduce Dosoftei se apreciază că limbajul său poetic este evoluat, că autorul mînuiește cu pricepere mijloace artistice: comparații, metafore, epite-te, inversiuni, repetiții etc.: „*inema amară*“, „*inemă săracî*“, „*din ferecate surle*“, *căscate guri*“, „*Mi-s zilele trecătoare / De fug ca umbra de soare*“; „*Mi-i vîrtutea ca hîrbul de sacă*“. „*Preste luciu de genune*“. „*Dar eu ce sînt Dumnezau sfinte?*“

Unele procedee stilistice sau lexicale sînt specifice creației orale ori preluate din literatura religioasă anterioară. Astfel se vor întîlni termeni regionali, arhaici, serii sinonimice, dislocări topice, forme verbale inverse ș.a.: „giunci“, „hiară“, „zgău“, „încungiură“, „pre“, „feaceră“, „voroavă“, „cobuz“, „bucin“, „șezum“, „plînsăm“, „buor“, „rînjit“, „hîrb“, „răci“, „zgură“; „Auziți acestea toate / Neamuri, noroade și gloate“; locuțiuni populare: „să iei aminte“, „ți-ad-aminte“, „-mi dă ajutori“. Apar unele cuvinte formate prin derivare cu sufixe, care n-au rămas ulterior în limbă, dar care dovedesc strădania poetului de a supune expresia intențiilor sale: „păgînăția“, rimînd cu „împărăția“; „mișelătate“ / „răutate“; „mîntuinți“ / „socotinți“ ș.a

În fine, o versificație deosebit de complexă recomandă în Dosoftei un inițiat în atîtea secrete ale artei poetice. Este variată metrica versurilor, variate sînt sonoritățile rimei. Alternează versurile de 5, 7, 8 silabe cu altele de 10, 12, 13, 14, 16, silabe:

„*Pre vîrfuri de munte / S-aud glasuri multe ...*“ sînt versuri care au ca model metrica populară, ceea ce și explică intrarea lor în circuitul folcloric, culese fiind, ca și altele, prin 1830 de către Anton Pann drept „Cîntece de stea“.

Dosoftei cultivă cu îndrăzneală rime care nu vor mai fi încercate și realizate decît de Eminescu, după părerea lui N. Manolescu. Exemple de rime în „Psaltire...“: „mine“ / „bine“. Sonorități aparte se produc și prin dislocări topice, enjambament etc.

Ritmurile sînt și ele variate: trohaic, iambic, amfibrahic, dactilic, anapest, peon.

Contaminat de munca de traducere a psalmilor, Dosoftei însuși creează versuri originale. El spune: „Aciaste patru părechi de stihuri le-am scornit eu prăvind acest psalom a lui“.

„Cineși face zid de pace, / Turnuri de frățîie,
Duce viață fără greață / 'Ntr-a sa bogățîe.
Că-i mai bună depreună / Viața cea frățească
Decît armî ce destramî / Oaste vitejască".

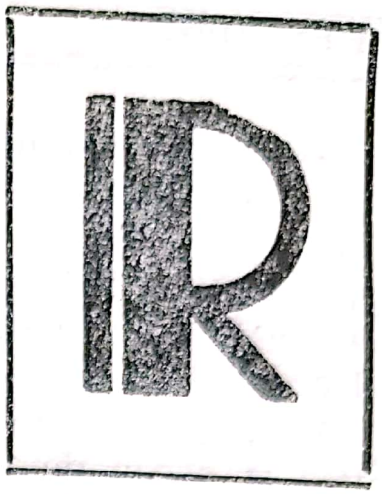
Nicolae Manolescu reinterpretînd istoria literaturii române, găsește un fericit prilej de încîntare citindu-l pe Dosoftei din perspectiva poeziei moderne, ilustrată de: T. Arghezi, V. Voiculescu, I. Barbu etc., atunci cînd vorbește de „complexitatea scriiturii", susținută de: „suav, grotesc, delicat, viguros, muzical, plastic, solemn, pamfletar, hulitor, rugător, sfios, sentențios, plîngînd ori bucurîndu-se", astfel încît, conchide distinsul critic, „A străbate «Psaltirea» echivalează cu o călătorie printr-o țară a minunilor poetice".

La vremea sa, G. Călinescu arăta că „Dosoftei are acea curgere mieroasă a limbii, densitatea de lichid greu a frazei, materialitatea vorbei care dau mireasmă mîhnirilor abstracte de felul:

„Ascultă-mi ruga, Dumnezeu sînte,
Și nu mă trece, ce-mi ia aminte
Că-mi faci rea voe pentru grea ură
De sînt cu spaima-n cugetătură".

Dosoftei ilustrează în „Psaltirea ... pre versuri tocmită" capacitatea de a pune de acord universul de forme, ritmuri, expresii, culori ale creației populare naționale cu substanța, tiparele poetice ale modelelor și surselor culte asimilate din alte literaturi. „Poetul nepereche", explorator împătimat, mînat de un interes peste măsură de mare pentru literatura veche, pentru aroma particulară a limbii vechilor „hrisoave", nu se putea să rămînă străin de împlinirea lui Dosoftei. Se pare că primul contact cu lucrarea înaltei fețe bisericești îl ia Eminescu în vremea studiilor de la Cernăuți, prin „Lepturariul lui A. Pumnul. Apoi, în 1874, Eminescu a achiziționat pentru Biblioteca Centrală din Iași «Psaltirea ... pre versuri tocmită» și «Viața și petrecerea sfinților», ambele cărți rare purtînd însemnările autografe ale poetului. (C. B.)

Scanned with OKEN Scanner



REVEDERE

de Mihai Eminescu

În anul 1874 Mihai Eminescu, într-o scrisoare adresată Veronicăi Micle, afirmă: „Trecutul m-a fascinat întotdeauna. Cronicele și cîntecele populare formează, în clipa de față, un material din care culeg fondul inspirațiunilor". Folclorul a fost pentru poetul nostru național nu numai izvor de inspirație, din punct de vedere tematic și artistic, ci a fost element fundamental în formarea și definirea personalității sale artistice. „Interesul lui M. Eminescu pentru folclor se realizează în limita a două coordonate, pe două planuri ce se completează reciproc: legătura nemijlocită cu creația populară, planul culegerilor, și planul problemelor teoretice"[1]. Contactul direct cu creația populară, în anii copilăriei de la Ipotești și în timpul peregrinărilor prin țară, sau indirect, prin lectura cărților din biblioteca dascălului său de la Cernăuți, Aron Pumnul, și a operei acestuia — Lepturariu — unde erau extrase despre culegerile de folclor publicate în revista „Familia" și în „Foaie pentru minte, inimă și literatură", i-a prilejuit observația că poezia populară „este expresia cea mai scurtă a simțămîntului și a gîndirii... este izvorul curat ca lamura și mai prețios ca aurul"[2].

Cu ocazia studiilor la Viena și la Berlin Eminescu înțelege interesul pentru cercetarea folclorului, prin contactul cu studiile de folclor promovate prin școala etnopsihologică a lui Steinthal și Lazarus, prin opera fraților Grimm și a scriitorilor: Goethe, Schiller, Heine, sau a filozofului Herder.

Participarea lui Eminescu la serbările populare, cum a fost și aceea de la Putna, în 1891, prilejuită de împlinirea a 400 de ani de la înființarea mănăstirii și prietenia sa cu scriitorii Ion Creangă și Ioan Slavici, cu folcloriști ca: Miron Pompiliu, Grigore Tocilescu, G. Dem. Teodorescu, i-a prilejuit cunoașterea, în profunzime, a specificului gîndirii și simțirii poporului român, exprimate în cîntece, obiceiuri și datini folclorice. Culegerea de poezii populare a lui Eminescu cuprinde mai ales poezii lirice, cîntece de dragoste, de dor, de înstrăinare, de haiducie și de voinicie, de codru și de ciobănie, de revoltă și de petrecere etc., fiind culese mai ales din Ardeal și din Moldova. Se știe că Eminescu a făcut parte din societatea „Orientul" ce-și propunea să facă culegeri de folclor, dar boala ce se agrava mereu l-a împiedicat să desfășoare această muncă benefică.

Învățînd de la înaintașii săi: V. Alecsandri, C. Negruzzi, A. Pann, D. Bolintineanu, B. Petriceicu Hașdeu, Mihai Eminescu vede în creația populară cel mai important mijloc de a perfecționa meșteșugul artistic. El înțelege, ca nimeni altul, că „O adevărată literatură trainică — care să ne placă nouă și să fie originală pentru alții — nu se poate întemeia decît pe graiul viu al poporului nostru propriu, pe tradițiile, obiceiurile și istoria lui, pe geniul lui"[3].

În opera lui Mihai Eminescu elementele folclorice pătrund pe calea unei profunde asimilări. Modalitățile de valorificare a creației populare sînt variate. În unele opere păstrează prozodia folclorului, dar dezvoltă idei noi, cu caracter filozofic *(Ce te legeni; Revedere)*; în alte opere păstrează tema din creația folclorică și creează o nouă structură compozițională, introducînd pasaje lirice și descriptive; *(Făt-Frumos din lacrimă; Miron și frumoasa fără corp)*. În operele ce aparțin perioadei maturității artistice sursa folclorică este doar pretext pentru meditație filozofică, tema fiind transformată în simboluri cu noi și profunde semnificații (*Luceafărul; Călin (File din poveste)*).

De la prima poezie „De-aș avea", publicată în revista Familia, în 1866, și pînă la capodopera sa, *Luceafărul* — publicată în 1883 — creația eminesciană trăiește în cultul geniului anonim, fie prin motive și teme, prin simboluri și tonalitate lirică, fie prin forme prozodice și de limbaj poetic, care au condus la perfecționarea meșteșugului artistic eminescian[4]. Titu Maiorescu a reliefat, pe bună dreptate, talentul lui Eminescu de a înălța pe plan intelectual motive populare „din care s-a hrănit mai întîi și deasupra căreia s-a ridicat pas cu pas pînă la exprimarea celor mai înalte concepțiuni"[5].

Poezia *Revedere* a fost publicată în revista Convorbiri literare din 1 octombrie 1879, deși a fost scrisă cu cîțiva ani înainte. Valorificînd mai multe doine populare Eminescu a stilizat versul popular aprofundînd lirismul și organizînd materialul poetic într-un nou sistem. La baza poeziei stau unele doine cunoscute de poet, unele din ele fiind cuprinse în culegerea de poezii populare a lui Eminescu. Codrul ca simbol al veșnicei regenerări a materiei este surprins în următoarele versuri populare: „Ia-mi gîndesc codruț de tine / Că nu bătrînești cu mine, / Că tu toamna bătrînești, / Primăvara-ntinerești, / Dar eu dacă bătrînesc / Eu nu mă întineresc". „Revedere" cuprinde o nouă modalitate a tratării folclorului, proprie maturității eminesciene. Pînă acum, în creațiile de inspirație folclorică publicate, fusese atras de bogăția episoadelor, de caracterul excepțional al unor personaje, de o lume a frumuseții ireale, a basmului. De aceea prelucrase mai ales povești în care îmbogățise simpla schemă populară cu o somptuoasă învesmîntare romantică, (în *Făt-Frumos din lacrimă),* sau cu lirice amplificări și cu mirifice viziuni din natura românească (în *Călin—file din poveste).* „Acum ideea filozofică intră în tiparul simplu al versului popular pentru a afirma încă o dată, perenitatea naturii întrupată în codrul iubit, fără de moarte, care desfide trecerea timpului și privește cu superioară compasiune incerta condiție umană"[6]. Unificînd motivele populare poetul creează un cîntec nou, în tonalitate de doină. Poezia devine o elegie filozofică pe tema vremelniciei și a caracterului perisabil al omului în contrast cu perenitatea naturii, simbolizată de codrul veșnic.

Compoziţional, poezia *Revedere* este structurată în două planuri distincte, marcate prin dialog şi desfăşurate în patru secvenţe, concretizate în cele două întrebări adresate de poet şi cele două răspunsuri ale codrului personificat. Din perspectiva ideilor filozofice cuprinse în veşmînt poetic se poate observa că în primele două secvenţe teza despre scurgerea treptată a timpului este sugerată prin succesiunea anotimpurilor; iar în celelalte două unităţi semantice sînt puse în antiteză două concepte filozofice: omul trecător — codrul etern. Timpul este liantul mecanismului poetic al întregii poezii, este elementul de referinţă, căci toate datele planului natural şi ale planului uman stau sub cupola lui. Repetarea unor cuvinte şi sintagme ce cuprind noţiunea de timp („Că, de cînd nu ne-am văzut / Multă vreme au trecut / Şi de cînd m-am depărtat, / Multă lume am îmblat"), sugestiile oferite prin titlul poeziei şi prin frecvenţa unor cuvinte-cheie („vreme trece, vreme vine") potenţează caracterul filozofic şi tonalitatea elegiacă a versului eminescian. Dacă în primele secvenţe percepţia timpului se face cu detaşare şi obiectivitate, punîndu-se accentul, în dialog, pe comuniunea om—natură, în partea a doua a poeziei atît întrebarea cît şi răspunsul codrului dezvăluie mişcarea spaţiului din afară spre vibraţia dinăuntru şi transferul noţiunii obiective despre timp în substanţă de suflet. Se amplifică treptat tensiunea din planul spiritual, astfel încît meditaţia filozofică despre caracterul perisabil al omului, în contrast cu perenitatea naturii, se desfăşoară în acordurile grave ale trăirii elegiace. Stilul metaforic, cu accente gnomice, din ultima strofă evidenţiază capacitatea poetului de a concentra ideile filozofice în formule artistice specifice gîndirii poetice din creaţia populară. În aceste versuri se creează un tablou dinamic prin alternanţa planului terestru cu planul cosmic, pe de o parte; a spaţiului naturii cu orizontul uman, pe de altă parte. Tendinţa de abstractizare şi generalizare a ideilor şi conceptelor filozofice este susţinută artistic prin enumerarea şi cuplarea substantivelor, cu valoare de simbol pentru planul terestru şi cosmic („Marea şi cu rîurile, / Lumea cu pustiurile, / Luna şi cu soarele, / Codrul cu izvoarele"), prin construcţia frazei cu propoziţii

Scanned with OKEN Scanner

așezate în raport de coordonare adversativă („Numai omu-i schimbător. / Pe pămînt rătăcitor, / Iar noi locului ne ținem, / Cum am fost așa rămînem").

Caracterul muzical al versului eminescian se datorește calității melodice a cuvintelor alese de poet și structurilor gramaticale create. Cuvintele și îmbinările lor din ultima strofă a poeziei sînt încărcate cu glas de cîntare, în consonanță cu structura psihică a doinelor și a baladelor populare. Poezia *Revedere* are tînguirea unei doine de dor și de jale, a unui suspin adînc ce exprimă existența unei drame omenești, căci natura, în viziunea poetică eminesciană, este o metaforă a gîndirii și simțirii omului.

Urmărind elementele ce susțin sursa folclorică a acestei elegii filozofice (Relația om—natură; adresarea directă, aspecte ale oralității stilului, folosirea formelor diminutivale; repetarea conjuncției *și;* construcții verbale populare; rolul pronumelui personal la persoana I și a II-a etc.) putem observa fuziunea perfectă între sursele populare și lirismul poetic eminescian.

Dacă poezia *Revedere* exprimă ideea permanenței materiei, insensibilă la trecerea timpului, *Ce te legeni* insistă asupra permanenței mișcării, care face ca omul să se apropie de moarte, iar codrul însuși să îmbătrînească.

Amîndouă poeziile sînt meditații grave, în acorduri elegiace, asupra existenței și a aspirației către nemurire. (I. I.)

---

[1] Perpessicius, *Eminescu și folclorul,* M. Eminescu, Opere, VI, București, 1963, p. 14.

[2] Literatura română, *Manual, cl. a X-a,* E.D.P., București, 1968, p. 264.

[3] Mihai Pop, *Eminescu și folclorul,* în Studii eminesciene, Editura Albatros, București, 1971, p. 83.

[4] Vezi studiul lui prof. univ. dr. Ion Rotaru, *Eminescu și poezia populară.*

[5] Titu Maiorescu, *Eminescu și poeziile lui,* în Critice.

[6] Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Mihai Eminescu,* Editura Tineretului, București, 1963, p. 228.

Scanned with OKEN Scanner

RIGA CRYPTO ȘI LAPONA ENIGEL

de Ion Barbu

Plasat sub semnul „hermetismului" și uneori al unui bizar exotism oriental, Ion Barbu reușește să configureze un peisaj cu totul singular în spațiul poetic românesc. Experimentele sale poetice nu sînt doar gratuite și strălucitoare jocuri ale spiritului, ci reflexii ale „obsesiilor" lui: nuntirea imposibilă a contrariilor, „increatul", mișcarea ascensională a spiritului, reflectarea — ca o caracteristică esențială a artei, „jocul secund, mai pur". Conștient de faptul că își *construiește* textul, Ion Barbu părăsește definitiv căile „inspirației" ardente și debordante, alegînd munca asiduă a „inventatorului" de *semne*. Textul barbian este aluziv, ambiguu într-un sens fertil — cititorul este chemat să refacă traiectoriile gîndirii pentru a ajunge la viziunea de ansamblu, finală. Multiple perspective se deschid însă temerarului care trece dincolo de suprafața înșelătoare și stranie a textului.

Într-un ev mediu al visului împietrit ne trimite balada „Riga Crypto și lapona Enigel" — vis al unei nuntiri imposibile pe care „menestrelul" îl comentează (semnificativ!) în pragul unui timp „vinovat": „Că vinovat e tot făcutul, / Și sfînt doar nunta, începutul". Textul are valoare ritualică, iar menestrelul trebuie să-și ridice glasul și alăuta în acel „nadir latent" pentru a reactualiza „fabula" într-un act artistic. Pentru aceasta îi este necesar acel spațiu închis, al recluziunii poetice, „în cămară". „Deschiderea" și „închiderea": „Cu foc l-ai zis acum o vară; / Azi zi-mi-l stins, încetinel. / La spartul nunții, în cămară", corespund nu numai unor planuri temporale diferite, dar și unor stări lirice deosebite — pe de o parte exaltarea de tip sentimental, pe de altă parte ek-stazia propice percepției esențelor. Exis-

tă și aici (ca și în „Luceafărul", frecvent citat în legătură cu textul barbian) două lumi divergente: masculinul și femininul. Masculinul este însă pus aici sub semnul demonicului, al împietririi, al unei închistări toxice, ieșite din ciclul normal al devenirii — crai Crypto domnește „La vecinic tron, de rouă parcă! / Dar printre ei bîrfeau bureții / De-o vrăjitoare mînătarcă, / De la fîntîna tinereții." Se intersectează aici influențe folclorice și livrești, tonalitatea de baladă veche putînd înșela cititorul neavizat, căruia i se propune aparent o legendă despre originea ciupercilor otrăvitoare. De asemenea textul mai poate fi înțeles ca un comentariu, extrem de original și ironic la tema romantică a iubirii imposibile. Dar, spre deosebire de textul eminescian, aici femininul este plasat sub semnul solar spre care se îndreaptă „lapona mică, Enigel".

Pornind din nordul înghețat, ea parcurge treptele unei deveniri inițiatice către Soarele cunoașterii. Ea trece prin regatul de umbră, demonic, al lui Crypto, care o îmbie la stagnarea într-o lume inferioară. Principiul masculin, nerodităr în sine: „Sterp îl făceau și nărăvaș, / Că nu voia să înflorească" își aruncă mrejele și asupra principiului feminin, aflat în traiectorie ascendentă, către împlinirea prin cunoaștere: „Enigel, Enigel, / Scade noaptea, ies lumine, / Dacă pleci să culegi, / Începi, rogu-te cu mine..." Poate fi observată aici valoarea incantatorie a chemării repetate, adresate laponei Enigel, aceasta este realizată însă în manieră folclorică. (Ion Barbu inventează astfel noi conținuturi pentru tipare existente — ca într-un pariu spiritual cu ceilalți și cu el însuși).

Crypto — rege *ascuns* al lumii de umbră („pat de rîu", „humă unsă", „aer ud", „mușchiul crud") o îmbie pe Enigel să uite de tentația solară și să cadă în somnul sublunar, haotic, sterp: „Lasă-l, uită-l, Enigel, / În somn fraged și răcoare". Muzicalitatea și rima interioară a versului accentuează sugestia de vrajă, de magie. Somnul este, ca și în cazul poemului eminescian, spațiul de întîlnire al celor doi — pragul dintre lumea solară, către care tinde Enigel, și cea „a umbrei" în care locuiește craiul lumii „de răcoare". Invitația „regelui-ciupearcă" o înspăimîntă pe Enigel, ea percepe

umbra ca pe o lume demonică, de care trebuie să se ferească: „Rigă Crypto, rigă Crypto, / Ca o lamă de blestem / Vorba-n inimă-ai înfipt-o! / Eu de umbră mult mă tem ...“

Pentru a nu se lăsa învinsă de tentațiile otrăvitului eral, Enigel își dezvăluie originea diferită și își recapitulează destinul, desigur pentru a nu-l uita. „Umbra“ din care s-a ivit lapona este „deasă“, „desfăcută“, nu „umedă“ și „crudă“ ca a lumii lui Crypto. Ea nu s-a hrănit cu viciosul „somn fraged și răcoare“, ci s-a pus sub semnul extazului datorat cunoașterii. „Greu taler scump cu margini verzi / De aur visu-i cercetează“. Fertilitatea cunoașterii îi este laponei mai dragă decît orice reverie bolnavă. Verdele este aici o culoare de sinteză: soarele galben, iar intelectul albastru. „Talerul cu margini verzi“ este diferit de „verdeața“ „covoarelor de răcoare“ — simbolizînd o senzualitate latentă.

Enigel își rostește credința în superioritatea semnului solar: „Mă-nchin la soarele-nțelept“. Conștiința individuală are posibilitatea de a reflecta lumea într-un act creator — adevărata nuntire spre care tinde Enigel: „Că sufletu-i fîntînă-n piept, / Și Roata albă mi-e stăpînă, / Ce zace-n sufletul fîntînă“.

Opoziția soare — umbră se traduce prin opoziția cunoaștere — somn (vis bolnav, fără finalitate în cunoaștere). Creația adevărată (nu proliferarea spornică a ciupercilor) organizează de fapt haosul originar în conformitate cu un model, cu o structură care reface lumea ideilor. Ideile stau sub semnul solar, proliferarea haotică sub semnul umbrei: „La soare, roata se mărește; / La umbră numai carnea crește.“ Cosmosul gîndirii este adevărata faptă creatoare, „carnea“ înseamnă aici visul degradat: „Și somn e carnea, se dezumflă, / Dar vînt și umbră iar o umflă“. Enigel exprimă aici credința poetului în evidenta superioritate a conceptului, a ideii, tentația către acea lume pură, pe care nu numai că o vede, dar îndrăznește să o și organizeze în simboluri.

Dialogul dintre cei doi are un anumit grad de ambiguitate — Crypto nu este reprezentanul acelei lumi a „cărnii“, el este un fel de „retras“ din lumea obișnuită, este o ipostază a increatului, refuzînd devenirea. Epitetul care însoțește de data aceasta numele lui Enigel — „dreaptă“ — clarifică definitiv apartenența ei la ordinea normală a devenirii,

Scanned with OKEN Scanner

puse sub semnul solar: „Dar timpul, vezi, nu adăsta, / Iar soarele acuma sta / Svîrlit în sus, ca un inel". Inelul simbolizează aici tocmai ciclul devenirii.

Unda de regret din atitudinea laponei este subliniată prin versul cu valoare de invocație retorică „— Plîngi, preacuminte Enigel!" Lapona este „cuminte", neîncercînd să-și încalce nici regnul și nici destinul. Crypto însă este surprins dincolo de granițele regatului său de umbră, iar esența lui se alterează. Dialogul dintre Crypto și Enigel duce la o nuntire involuntară (a cuvintelor, a intențiilor), cuvintele astfel capătă valoarea de acte, ele împlinesc doritul „făcut". Regele-ciupercă este surprins în afara regatului său de lumina solară care are puterea de a-i dezvălui esența, deci de a-l decripta: „Dar soarele, aprins inel, / Se oglindi adînc în el; / De zece ori, fără sfială, / Se oglindi în pielea-i chială". Esența malignă a făpturii de umbră ieși acum la iveală — „Ascunsa-i inimă plesnește", peceții semnului se rup, deschizînd zăgazurile blestemului. Crypto se metamorfozează într-o făptură degradată și rămîne să domnească în regatul umbrei lui, care însă este supus ciclului, dar nu în împărăția solară, ci în cea a întunericului și vrăjilor: „De a rămas să rătăcească / cu altă față mai crăiască (...) / Cu măsălărița-mireasă / Să-i ție de împărătească". Diferențierea celor două regnuri cărora le aparțin Crypto și, respectiv, Enigel este clară: „Că sufletul nu e fîntînă / Decît la om, fiară bătrînă." Capacitatea de reflectare pe planul conștiinței este deci exclusiv omenească. La fel și tentația către lumea solară, a cunoașterii. Se confruntă aici două principii: cel demonic și cel solar — doar sub semnul soarelui se poate ajunge la creație, semnul umbrei este cel malefic, al degradării. (C. L.)

Scanned with OKEN Scanner

ROMANȚA CELOR TREI CORĂBII

de Ion Minulescu

Continuînd și adîncind latura depresivă a romantismului, simbolismul oferă un stil poetic original, al cărui fond este sentimentul de izolare și inadaptare, care produce nostalgie și spleen, dorință de eliberare și evaziune, precum și unele forme de adevărată nevroză. Baza teoretică a curentului simbolist o constituie idealismul subiectiv bergsonian. Elementele epice sînt înlocuite cu stări afective, căci lumea se constituie ca izvor de emoții. Intuiția și sugestia, magia verbului și muzicalitatea cuvîntului, versul liber și simbolul revelează o lume interioară fascinantă, nouă în expresie, mijloace și substanță ideatică. Inefabilul este creat prin culoare și muzică, prin senzații olfactive și sinestezie poetică, refuzînd prezența raționalului, a contururilor precise. Subiectele predilecte în poezia simbolistă sînt: lumea periferiei orașului, cu mansarde și peisaje dezolante — un mediu trist, monoton și depresiv; tobloul din natură, perceput dintr-un nou unghi estetic — cu preferință pentru toamne cu ploi și vînt; imensitatea mării și spațiile exotice — forme de plecare și evaziune; iubirea — moment de reverie și de nostalgie; parfumul — simbol al visării și evaziunii; muzica — expresie a nostalgiei și a stării depresive; motivul singurătății și al splenului sufletesc; obsesia morții și starea de nevroză etc.

În plină epocă sămănătoristă și poporanistă, simbolismul pledează pentru dreptul la expresie estetică a citadinului, aducînd pentru prima oară în lirica noastră motivele specifice lumii urbane, asimilînd prin formule autohtone, experiența estetică a simbolismului european. Se știe că Alexandru Macedonski este teoretician și precursor al simbolismului românesc, în a cărui creație poetică se înge-

mănează, fericit, romantismul cu datele noului curent. Simbioza între romantism și simbolism stăruie în creația lui D. Anghel și Ștefan Petrică. Ovid Densușianu este, prin studii și articole publicate în revista ce susține simbolismul — Viața nouă, apărută în 1905, teoretician al unei literaturi citadine iar prin creația sa, al unei poezii energice. Ion Minulescu „are meritul de a fi fost stegarul mișcării simboliste. Fără a fi ermetic, prin fond, și, mai ales, prin formă, simbolismul nu poate fi popular, întrucît e o artă de relativă inițiere și, oricum, de rafinare estetică. Minulescu este în situația paradoxală de a fi făcut simbolismul pe înțelesul tuturor și de a-i fi popularizat metodele. „De aici o primă bănuială asupra calității unei poezii atît de comunicative“[1]. Deosebindu-se pregnant de George Bacovia — cel mai reprezentativ poet simbolist de la noi — poet al monotoniei provinciale și al degradării naturii — Ion Minulescu este „un Topîrceanu al simbolismului“ prin umor, zeflemea, autopersiflare și parodie.

Poet al mării, prin excelență, Ion Minulescu dezvoltă simbolul enigmaticului marin, evocînd, în imagini vizuale, atmosfera din port și chemarea spre spațiile exotice, încărcate de mister. „Găsim la acest poet o neliniște, care nu e de ordin metafizic și deci superioară, ci o neliniște legată de timp și de loc, un instinct de migrație, o dorință nerațională, de orizonturi noi, care i-au populat poezia cu atîtea „țări enigme“, cu atîtea „galere“ și „corăbii“ ce pleacă sau sosesc.“[2]

Romanța celor trei corăbii face parte din volumul *Romanțe pentru mai tîrziu*, apărut în 1908, volum ce se află sub înrîurirea poeziei lui Verlaine și Laforgue. Tema evadării spre marile depărtări, generată de o stare elegiacă, face obiectul și altor poezii, cum ar fi: „Spre insula enigmă“; „Romanța celor trei galere“; „Sosesc corăbiile“ etc.

Cele patru secvențe ale structurii compoziționale sînt marcate de verbul a porni așezat în fruntea versului, ce devine un adevărat refren muzical: „Porniră cele trei corăbii...“ S-a spus, în exegezele consacrate poetului, că în versul minulescian elementele de recuzită simbolistă sînt țesute într-un scenariu retoric, ce vizează mai mult un simbolism exterior.

În această poezie, accentul pus pe evocarea cu date concrete a unei realități obiective, care, însă, sugerează lumea dinăuntru cu intense vibrații nostalgice, creează impresia unei confesiuni lirice din care nu lipsește „verbalismul, caracteristic, de altfel, acestui poet prin excelență verbal și sonor".[3]

În prima secvență, prin interogații retorice se exprimă tensiunea dramatică izvorîtă din chemarea ce o simte poetul de a evada în spații exotice. Motivul plecării, caracteristic poeziei simboliste, este definit prin sintagme poetice, cu un încărcat grad de generalitate: „Porniră cele trei corăbii", „Spre care țărm"; „Ce porturi tainice"; „mînate de dorul tristei pribegiri"; „Ce valuri nemiloase...". Cea de a doua secvență concretizează imaginea, prin detalii pitorești: „Grămezi de aur. / Chihlimbare, / Smaralde verzi / Ș-opale blonde". Enumerarea pietrelor prețioase, precum și folosirea obsedantă a cifrei fatidice „trei", dezvăluie un registru imagistic original, subscris unei tonalități solemne și fastuoase. În același timp, substantivul propriu (Poluri; Ecuator) și frecvența neologismului, conferă stilului minulescian individualitate, în peisajul liricii simboliste și al poeziei noastre, în general.

În secvența a treia nota elegiacă a versului se adîncește primind unele aspecte dramatice. Imaginea îndepărtată a corăbiilor ce abia se zăresc, se conjugă în suflet cu spațiul înserării dominat de contrastul dintre „zările pătate de violetul înserării", de „albul pînzelor întinse" și de „cenușiul depărtării". Tensiunea sufletească este sugerată de senzația apropierii morții, concretizată în imaginea-simbol: „Zidește trei mausoleuri în care dorm cei duși pe apă".

În ultima unitate compozițională sensul ideatic al versurilor se concentrează în cele două simboluri: „muntele Golgotei; Maria, venită să-și păzească mortul". Imaginea portului pustiu și trist, comparat cu muntele Golgota, alături de aceea a unui albatros rănit, comparat cu Fecioara Maria, dezvăluie zbuciumul eului liric însetat de nostalgia evadării în spații exotice. Succesul poeziei minulesciene se află mai ales în muzicalitatea ei exterioară, fiind una din cele mai sonore și cantabile poezii din literatura noastră. Procedînd prin acu-

Scanned with OKEN Scanner

mulări de imagini și repetiții poetul devine retoric, lipsit, parcă, de viață interioară, iar poezia sa este de o cuceritoare muzicalitate exterioară.

„Poezia lui Ion Minulescu e simbolistă prin tentația verlaineană de a compune romanțe... Versul minulescian se apropie de cel simbolist liber numai prin trucul tipografic al măsurilor diferite, fiind însă clasic, cantabil, potrivit cîntecului de lume pe care-l imită, dar și parodiază, conform unei dispoziții ironice și chiar autoironice permanente".[4] (I. I.)

---

[1] E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. II, Editura Minerva, București, 1981, p. 218.

[2] E. Lovinescu, *Op. cit.*, p. 219.

[3] E. Lovinescu, *Op. cit.*, p. 219.

[4] Al. Piru, *Istoria literaturii române de la început pînă azi*, Editura Univers, București, 1981, p. 262.

RONDELUL ROZELOR DE AUGUST

de Alexandru Macedonski

În literatura română, rondelul capătă identitate prin ciclul „Poema Rondelurilor" de Al. Macedonski.

Numele de rondel vine de la adjectivul rond (rotund) și face aluzie la faptul că o caracteristică a lui este revenirea unui vers în poziție de refren. Rondelul a cunoscut înflorire în literatura franceză a secolului al XV-lea prin Charles d'Orleans, Villon, Clement Marot. Poezie cu formă fixă, de o mare virtuozitate, este cultivată la sfîrșitul secolului al XIX-lea, mai ales de parnasieni. Modelul rondelurilor macedonskiene trebuie căutat la poeții francezi Maurice Rollinat și Th. de Banville.

Poema rondelurilor scrise între 1916—1920, apare în ediție în 1927 și aparține ultimei perioade de creație a poetului. Această formă fixă „a adoptat-o deci, pentru a găsi în ea cadrul de lucru al bătrîneții sale".[1] În *Rondeluri* „se întîlnesc, la nivelul unei noi sinteze, cele două registre stilistice specifice, cel al retoricii de tinerețe și cel simbolist".[2]

Rondelurile cuprind cinci cicluri: *Rondeluri pribege, Rondelurile celor patru vînturi, Rondelurile rozelor, Rondelurile Senei, Rondelurile de porțelan* (al șaselea, *Rondelurile rozelor de azi și de ieri*, face corp comun cu *Rondelurile rozelor*). Ce caracterizează Rondelurile este muzicalitatea, poetul fiind atras de efectele sonore ale cuvîntului. „Prin însuși specificul muzical al bucăților, prin savoarea concentrării melodice pe care o mărturisește fiecare vers, rondelurile se atașează — normal — registrului simbolist, ea produs exclusiv al unei arte ce tinde spre aforism poetic".[3]

Rondelul rozelor de august este inclus în ciclul *Rondelul rozelor*. Dacă încercăm o situare tematică, avînd ca princi-

piu motivul poetic, în *Rondelul rozelor de august* găsim topite într-o unitate ce ține de esența „cîntecului interior" toate temele majore ale poeziei lui Macedonski: tema damnării, deziluziile, trecerea neașteptată de la stări depresive la elanul optimist, nealterat de încercările grele ale existenței. Sub nivel prozodic, este respectată tehnica specifică rondelului: cuprinde 13 versuri, returnînd primele două versuri în poziția 7—8, iar primul vers în poziția 13. Rima este încrucișată (a b a b; a b a b; a b a b a), iar din punct de vedere fonetic este feminină, accentul final căzînd pe penultima silabă a cuvîntului din rimă.

Reluarea în chip firesc a refrenului care concentrează universul imagistic „Mai sunt încă roze — mai sunt, / Și tot parfumate și ele" are caracter constatativ. Repetiția „mai sunt", verbul existențial „a fi" la prezent, conjuncția insistentă „și" generează valoarea de simbol a idealității rozelor. Folosirea pluralului „roze", multiplicate la nesfîrșit, întărite de adjectivul „parfumate" sugerează funcția de anestezie, „de stupefiant moral" al acestora, pătrunderea în esența lucrurilor pe cale olfactivă. Inhalarea parfumului de roze, moment de uitare, este impulsul ascensional, nevoia salvării, regăsirii în evaziune prin spațiu îndepărtat. De fapt, elevația se consumă pe două traiectorii: verticală și orizontală, corespunzînd celor două registre verbale *trecut / prezent* în relație cu *ideal / realitate*.

În prima strofă cuvîntul-cheie „cerul" redă atmosfera de vis, de avînt sufletesc, suprema satisfacție a poetului — prin actul iluzionării. Verbul „a crede", prin valoarea semantică, poartă pecetea unui ideal nerealizat, iar imperfectul, timp liric, o reîntoarcere a poetului în trecut, prezența sa fiind raportată la evenimente încheiate și continuată în strofa a doua, prin adverbul „atunci" raportat la cele două verbe la imperfect „eram—priveam". Traiectoria verticală este completată de sintagma „falnic avînt" sinonimă în plan semantic cu „zborul", „iluzia", transformate în speranță.

Atmosfera în care se complace poetul este cea a visului, a reveriei. Rondel profund autobiografic, exprimă convietuirea cotidiană a poetului, conflictul poet—mediu, paralelismul dintre trecut—prezent ce capătă tonuri contrastante. Exaltarea tinereții plină de speranțe alternează momentelor în care iluziile se prăbușesc în neant. Cele două adverbe

„zadarnic / mereu" sugerează plasarea în timp a celor două ipostaze ale eu-lui poetic. Poetul se identifică cu soarta omului de geniu. Geniul este un damnat ce planează în sfere înalte, inaccesibile muritorilor de rînd, „Priveam, dintre oameni, spre stele", o „Meka cerească", o transfigurare a existenței într-un macrocosmos prin elevație și iluzionare; „pentru poet, contemplativitatea reprezintă în bună măsură posibilitatea singularizării orgolioase, a unei autoadmirații pentru marile sale aripi".[4]

Macedonski, spre deosebire de romantici, înclină spre mișcarea de protest, de sfidare. Orgoliul devine mod de existență, formă a superiorității spirituale. Poetul se regăsește în actul creației cu un sentiment de supremă eliberare, destinderea e mai suavă cu cît apăsarea vieții e covîrșitoare. Poezia e asimilată celor mai subtile efecte muzicale, mergînd cu uitarea „Mereu cînd zîmbesc uit, și cînt". „În ciuda încercărilor grele", „a cînta" constituie condiția vieții, necesitatea întregii existențe, o terapeutică atît a rănilor prezente, cît și trecute. Creația, în plan simbolic „roza parfumată" are caracter stenic. Transpar ecouri ale căutărilor ce au marcat întreaga traiectorie existențială a poetului.

Replică la *Rondelul rozelor ce mor*, rondelul pus în discuție redă semnificația etică prin care demnitatea și frumusețea morală predomină: „Poetul cel mare e numai cel care poate să uite timpul și locul, ticăloșia dimprejurul său, zbuciumările și suferințele sale trupești, cu alte cuvinte, pe sine".[5] (S. P.)

---

[1] Tudor Vianu, *Studii de literatură română*. Editura Didactică și Pedagogică, Buc., 1965, p. 409.

[2] Mihai Zamfir, *Introducere în opera lui Al. Macedonski*, Ed. Minerva, Buc., 1972, p. 181.

[3] Idem, p. 181.

[4] Adrian Marino, *Opera lui Alexandru Macedonski*, Ed. pentru literatură, 1967, p. 152.

[5] Al. Macedonski, prefață la Mikael Dan, *Apus în flăcări*, Buc., 1907, p. 5.

RUGĂCIUNE

de Octavian Goga

Dacă este adevărat că locul și istoria pot crea personalitățile, atunci Octavian Goga este un strălucit exemplu de proiectare în memoria posterității a unui anumit spațiu istoric și spiritual. Descendent al marilor figuri de luptători din istoria zbuciumată a Transilvaniei — Horia și Avram Iancu — el duce mai departe mesajul iluminist al Școlii Ardelene și gîndirea poetică militantă a lui Andrei Mureșanu și George Coșbuc. Purtînd în brațul său „tăria urii și-a iubirii", poetul a dat glas durerilor mocnite ale neamului, exprimîndu-și convingerea că „menirea scriitorului la noi e una istorică, iar formula sufletească, aceea care trebuie să fie pentru el nu numai un comandament etic, ci în același timp o formulă literară, e ideea națională".[1]

Rod al dragostei nemăsurate pentru munții și apele pămîntului strămoșesc, pentru doinele și cîntecele clăcașilor, poeziile lui Octavian Goga „încheagă", într-o viziune cosmică unitară, „cîntarea pătimirii noastre", vestind, cu o forță artistică nebănuită, „ziua cea mare" a dezrobirii neamului. Autorul însuși mărturisește: „M-am născut într-o vreme cînd principiul național domnea toate fluctuațiile sufletului românesc. Era atmosfera celei mai sălbatice persecuții a românilor din Transilvania. Desigur că ea trezea protestarea și eu m-am născut în această protestare... sufletul meu s-a organizat din primul moment pentru revoltă, cel mai puternic sentiment care m-a călăuzit în viață și din care a derivat și formula mea literară".[2]

Esență a unei conștiințe artistice și a unui suflet național, opera lui Octavian Goga este un cod moral și social, o monografie a satului românesc. „Am crezut deci în sat — mărturisește poetul — fiindcă satul era sinteza ce reprezenta înaintea mea marele tot: neamul".[3]

Volumul de *Poezii*, apărut în 1905, semnat de Octavian Goga, n-a constituit de fapt un debut literar, ci o adevărată consacrare a unui talent viguros, menit să fie așezat pe linia de strălucire a poeziei românești, alături de Alecsandri, Eminescu și Coșbuc. Contestat, la apariție, de unele voci ale criticii literare, volumul de Poezii este, însă, premiat de Academia Română, în baza Raportului prezentat de Titu Maiorescu, care revizuindu-și teoria sa estetică de la 1866, precizează că în împrejurări excepționale patriotismul sincer poate deveni izvor de poezie adevărată. Referindu-se la succesul de public al volumului, criticul este de părere că „efectul produs asupra marelui număr de cetitori credem că provine mai întîi din forma frumoasă în care autorul a știut să exprime cuprinsul patriotic al multora din versurile sale".[4]

Publicată, mai întîi, în revista Luceafărul, nr. 17 din 1 septembrie, 1905, poezia *Rugăciune* este reprodusă în volumul Poezii din 1905. Așezată în deschiderea volumului, ea este un manifest artistic și social, un program de luptă și o mărturisire de adeziune la arta realistă și militantă. Tribun al epocii sale, Octavian Goga mărturisește că a crezut întotdeauna că „scriitorul trebuie să fie un luptător, un deschizător de drumuri, un mare pedagog al neamului din care face parte, un om care filtrează durerile poporului prin sufletul lui și se transformă într-o trîmbiță de alarmă".[5] Concepția despre rostul artei și al artistului, exprimată cu fermitate și consecvență în studii și conferințe, în mărturisiri literare și interviuri, se insinuează, în creația poetică, ilustrînd imaginea unui poet mesianic și vizionar.

Asemenea poeziei „Epigonii" de Mihai Eminescu, *Rugăciune* este o poezie programatică și o anume *ars poetica*, ce concentrează, în largi cîmpuri semantice, concepția poetului transilvănean asupra misiunii artei. Fără îndoială că în titlul poeziei și în modalitatea discursului liric se resimt unele ecouri din creația literară a lui Vasile Cîrlova, Grigore Alexandrescu și Ion Heliade Rădulescu. Act al

unei strălucite conștiințe naționale, versul lui Octavian Goga, depășind glasul tînguitor din meditația romantică pașoptistă, dezvăluie, prin tonalitatea sa gravă și mesianică, atitudinea activă a scriitorului în fața istoriei.

În cadrul unei ample invocații retorice discursul poetic reflectă crezul artistic privind izvoarele și originalitatea artei, ca expresie a misiunii artistului în societate. Exponent al unei colectivități etnice, poetul simte povara răspunderii sale („Nu mor strămoșii niciodată, / Războiul lor în noi și-l poartă"). Fiind o conștiință socială de avangardă, poetul are, în viziunea lui Octavian Goga, puterea de a se confesa forței spirituale supreme, pe care o imploră să-i arate calea prin care strigătul său de durere să fie în consens cu revolta „umiliților și ofensaților vieții". Cele șase strofe, orînduite într-o simetrie compozițională, în care domină structurile bipolare și ascendente, rostesc, în acorduri grave și patetice, crezul artistic al „poetului cetățean". Repetarea obsesivă a pronumelui personal la persoana I (eu, -mi, pe mine) în relație directă cu pronumele de persoana a doua (tu, tale, tine) și frecvența substantivului în vocativ (părinte, Doamne, stăpîne), în alternanță directă cu imperativul verbului (orînduie, dezleagă, sădește, dă, alungă) susțin tonul confesional și potențează sensul de rugă fierbinte și stăruitoare, izvorîtă dintr-un suflet răvășit de durere. Elementul religios din poezia lui Octavian Goga „este mai mult tradiție și datină, intrate organic în viața obișnuită a poporului, decît o speculație metafizică, sau o zbatere filozofică tragică, așa cum va fi în cazul lui Blaga și Arghezi".[6]

În prima strofă concentrările metaforice, de o rară expresivitate („în drum mi se desfac prăpăstii / Și-n negură se-mbracă zarea") anunță motivul demersului poetic și situează eul liric în postura de căutător al drumului autentic în artă. Dezorientarea și senzația de gol psihic sînt potențate prin epitetul apreciativ („Rătăcitor, cu ochii tulburi / Cu trupul istovit de cale") ce motivează atitudinea poetului și gestul său de implorare. Versul din finalul strofei („Părinte, — orînduie-mi cărarea!") se constituie într-o metaforă-simbol ce exprimă concluzia primei trepte de acces în laboratorul de creație artistică. Prin substantive și verbe, alese din aceeași arie semantică (drum,

cale, cărare, cad, se desfac, caut, orînduie) deslușim direcția ascendentă a procesului creator. Ritmul sobru, de respirație scurtă, sugerînd apăsarea suferinței și profunzimea zbuciumului sufletesc, se realizează în strofa a doua printr-o suită de verbe ce sugerează mișcarea sufletească acută, proprie momentelor de răscruce în drumul spre adevăr și cunoaștere (sapă, să tulbure, s-adapă, smulge etc.). Invocația către Dumnezeu din finalul strofei, („Tu doamne, văzul meu îndreaptă") prin verbul *îndreaptă*, este un strigăt de durere și de credință, ce creează o atmosferă liturgică și solemnă, sugerînd, în același timp, o treaptă superioară în căutarea drumului spre idealul artistic. În viziunea lui Octavian Goga actul poetic înseamnă transfigurarea în artă a vieții și a năzuințelor sociale și naționale ale unei colectivități. Ideea este exprimată programatic și în poezia *Fecunditas*, așezată în deschiderea volumului *Ne cheamă pămîntul*. Printr-o construcție enumerativă, în care sporul de frumusețe și armonie este creat de melodia simbolurilor metaforice („Dă-mi cîntecul și dă-mi lumina / ...dă-mi raza soarelui de vară") este sugerată ideea că opera de artă explorează prin forme specifice tainele lumii și farmecul vieții, dînd glas sentimentelor umane de dragoste și ură, de bucurie și tristețe. Frecvența verbului și așezarea lui în fruntea versului, întotdeauna la modul imperativ, definește dinamica sufletească a unui temperament romantic, ce se vrea un tribun și un exponent al mulțimii: „Alungă patimile mele / Pe veci strigarea lor o frînge / Și de durerea altor inimi / Învață-mă pe mine-a plînge". Drumul sinuos al actului de creație artistică este sugerat și prin gradația ascendentă în cadrul ariei semantice a verbului: dezleagă, sădește, dă, alungă, frînge, învață.

Caracterul militant al artei și rolul social al scriitorului reprezintă liantul întregii creații poetice. În Rugăciune devine un laitmotiv revărsarea durerii, izvorîtă din sîngerosale jigniri ale dreptății și ale mîndriei naționale. În ultimele trei strofe cuvîntul devine mult mai dinamic și mai clocotitor. Virtuțile mobilizatoare ale textului sînt susținute de vitalitatea verbului. Definind, printr-o suită de substantive specifice lexicului său poetic: durere, lacrimi, amarul, truda, obiectul discursului său patetic, poetul pare că își cheamă confrații, nu numai să fie martorii

istoriei, ci și făuritorii ei. Artistul trebuie să fie un glas smuls din vaietul celor mulți, un apostol, un *poeta vates*. El poartă armură și întrezărește, în clocotul mîniei înăbușite și al răzvrătirii tumultuoase, nădejdea arzătoare a celor mulți. Grandoarea și sublimul tabloului din finalul poeziei răzbate în acorduri de simfonie beethoveniană. Întreaga arie a lexicului este condensată acum în cuvinte de o gravitate solemnă: vifor, urlă, gem, furtună, fulgere albastre, cîntarea pătimirii noastre. Aceste cuvinte exprimă în esență răscolitoarea istorie a neamului nostru, pe care poetul o învesmîntă în armonia cîntecului nemuritor.

Crainicul dezrobirii neamului, erou al ideii de unire națională, poeta civis (poetul cetății), Octavian Goga a absorbit cu o forță unică energiile specifice ale sufletului românesc și asemenea lui Eminescu le-a făcut să lumineze conștiința urmașilor. „După Eminescu și Macedonski, Goga e întîiul poet mare din epoca modernă, sortit prin simplitatea aparentă a liricii lui să pătrundă tot mai adînc în sufletul mulțimii, poet național totodată și pur ca și Eminescu".[7] (I. I.)

---

[1] Goga Octavian, *Fragmente autobiografice*, 1938.

[2] Op. cit., p. 30.

[3] Op. cit., p. 35.

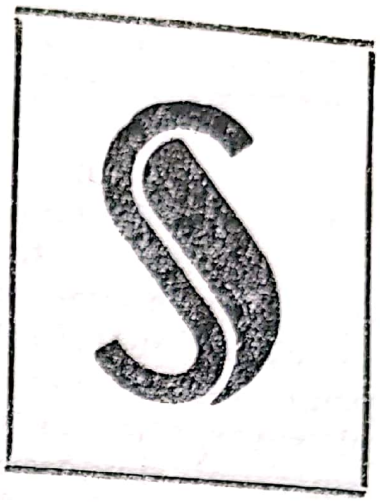
[4] Ion Dodu Bălan, *Octavian Goga, monografie*, Editura Minerva, București, 1975, p. 327.

[5] Octavian Goga, *Fragmente autobiografice*, 1938, p. 19.

[6] Ion Dodu Bălan, *Octavian Goga*, Editura Minerva, București, 1978, p. 275.

[7] Călinescu G., *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Editura Minerva, București, 1982, p. 610.

Scanned with OKEN Scanner



SARA PE DEAL

de Mihai Eminescu

În poemul romantic „Eco" scris în tinerețe, Mihai Eminescu descrie un castel medieval, cu ziduri negre ce contrastează puternic în lumina lunii. Aici se înfiripă idila între cavalerul cu mantia neagră, ce călărea pe un cal sălbatic, și copila blîndă și suavă, tinzînd după dragoste. Ea cîntă curtenilor și, ca un ecou, cavalerul îi răspunde de afară cu o melodie necunoscută — Sara pe deal.

Publicată la 1 iulie 1885 în Convorbiri literare, *Sara pe deal* datează din perioada anterioară. Scrisă la Viena, în anii 1871-72, mai întîi ca una din variantele poeziei *Ondina*, ea este, la început, un fragment din scrierea de tinerețe „Eco". Textul poeziei *Sara pe deal*, publicat în 1885, a eliminat unele versuri și imagini convenționale din spectacolul erotic al poemului, rămînînd acele versuri care au conferit textului o anume puritate hieratică. Alături de poezii ca: *Dorința*, *Lasă-ți lumea*, *Povestea codrului*, *Povestea teiului*, *Crăiasa din povești*, *Sara pe deal* se circumscrie viziunii din prima etapă a traiectoriei afective a liricii erotice eminesciene, fiind un punct de maximă referință artistică a momentului în care dragostea apare

Scanned with OKEN Scanner

ca un vis frumos de fericire, iar chemarea tulburătoare a iubirii se îngemănează cu aspirația spre idealul erotic. *Sara pe deal* este o idilă, în care simfonia dorului de dragoste se contopește cu armonia firii, natura fiind o adevărată metaforă a trăirilor celor doi îndrăgostiți. Liniile principale pe care se sprijină arhitectura textului liric — planul spațial și planul afectiv — converg una spre alta, conferind demersului poetic o mișcare ascendentă, bazată pe dialectica paralelismului om-natură. Sursele acestui mecanism poetic se află, fără îndoială, în poezia noastră populară, iar „dragostea eminesciană e în fond țărănească, cu acele prelucrări de detaliu pe care le presupune cultura artistică".[1] Ținînd seama de împrejurările în care a fost scrisă, poezia poate fi considerată „un suspin nostalgic din străinătate cu o năzuință către satul natal și fericirea pierdută".[2] Cert este faptul că pastelul rustic susține edificiul erotic prin forța extraordinară de plasticizare și simbolizare. Salcîmul singuratic, privit ca un copac sacru al iubirii, și dealul de la marginea satului delimitează zona dragostei celor doi tineri de lumea obișnuită, simbolizînd, în același timp, aspirația spre fericire. Fără să fie un pastelist, Eminescu creează cadrul natural, pe care-l dizolvă în cîntecul dorului, conferind spectacolului erotic ritmuri copleșitoare. Într-o formulă perfect echilibrată din punct de vedere compozițional, toate unitățile care compun sistemul operei sînt subordonate mișcării ascendente, potențîndu-se astfel ideea că poezia exprimă aspirația spre iubire, iar momentul evocat nu este al împlinirii erotice, ci al drumului spre fericire.

Spațiul terestru, fixat în prima strofă într-un cadru mitic, este văzut din perspectivă panoramică, ce sugerează mișcarea spre spațiul celest: „Sara pe deal buciumul sună cu jale, / Turmele-l urc, stele le scapără-n cale". În versurile următoare, este evidentă tendința de avîntare a tel-ricului spre nemărginire: „Streșine vechi casele-n lună ridică", ceea ce sugerează, pregnant drumul ascendent spre fericire în iubire.

Spațiul cosmic este surprins în mișcarea lui fundamentală, amplificînd emoția apropiatei întîlniri a celor doi îndrăgostiți: „Luna pe cer trece — așa sfîntă și clară / ..... / Stelele nasc umezi pe bolta senină / ... / Nourii curg, raze-a lor

șiruri despică". Conotațiile din aceste versuri aduc un adevărat transfer metaforic între planul uman și cel natural. Se poate observa de asemenea faptul că planul erotic se amplifică invers proporțional cu planul naturii. Astfel, o dată cu înserarea peisajul se reduce treptat, în timp ce, o dată cu topirea amurgului în noapte spațiul erotic primește contururi mult mai largi. Pastelul înserării, perceput vizual, dar mai ales acustic, aduce elemente specifice plaiurilor mioritice, dar refuză detaliul concret și obiectiv din tabloul înserării zugrăvit în opera lui I. H. Rădulescu și G. Coșbuc. Imaginile auditive au acum o mare forță evocatoare, amintind de o imensă orgă ce se zbuciumă, compunînd un adevărat ritual, cu semnificația unui fundal melodios pentru ceremonialul erotic: „Scîrțîie-n vînt cumpăna de la fîntînă; toaca răsună mai tare; clopotul vechi împle cu glasul lui sara; Sufletul meu arde-n iubire ca para". Comparația din acest vers marchează punctul culminant al trăirii emoționale și momentul de interferență între pastel și idilă. Prin abundența verbului, situat la timpul viitor, în ultimele două strofe, consacrate în exclusivitate planului erotic, iubirea este văzută ca un vis de fericire, ca aspirație spre Absolut. Alternanța singularului cu pluralul substantivului (casele, fluiere — sara, luna, satul), alături de epitetele apreciative (vechi și bogat); (sfîntă și clară), sau de metafore ca: stelele nasc umezi, apele plîng, conferă textului expresivitate poetică desăvîrșită și un grad sporit de generalitate, în acord cu tendința de sublimare a eroticului, ce se poate observa și în această poezie. Prin aspirația spre desăvîrșire, spre purificare prin dragoste cei doi tineri din poezia *Sara pe deal* anticipează drumul erotic al Lucefărului către fata de împărat. În optica poetului purificarea prin iubire este posibilă doar prin aspirație spre ideal erotic.

În alte poezii, se știe, Eminescu trece „de la automatismul erotic la metafizică. Dragostea devine rațiunea însăși a vieții, mai mult, un mister cosmic. Prin ea poetul ar fi biruit moartea și ar fi dat femeii existență eternă".[3]

Poezia *Sara pe deal* este un poem romantic de dragoste, în care natura și dorul se logodesc în ținutul paradisiac al copilăriei și adolescenței. (I. I.)

---

[1] *Istoria literaturii române*, vol. III, Editura Academiei, 1973, p. 213.

[2] L. Galdi, *Stilul poetic al lui Mihai Eminescu*, Ed. Academiei, 1964, p. 385.

[3] *Istoria literaturii române*, vol. III. Editura Academiei, 1973, p. 213.

Scanned with OKEN Scanner

SATIRĂ. DUHULUI MEU

de Grigore Alexandrescu

Specie a genului liric, satira (fr. satire; lat. satyra) ridiculizează „moravuri, caractere, aspecte negative, individuale sau sociale".[1] Cultivată mai puțin în literatura elină — unde întîlnim elemente de satiră în iambii lui Arhiloc, operele lui Simonide și Lucian — originea ei poate fi considerată latină, constituindu-se ca specie și cunoscînd o mare dezvoltare în această literatură prin creațiile lui Lucilius, Ennius, dar mai ales, ale lui Juvenal, Horațiu, Persus.

Preluată de literaturile moderne, satira cunoaște o înflorire în timpul clasicismului francez și al enciclopediștilor, cultivată de Ronsard, Boileau, Voltaire, Hugo etc. Mari creatori de satiră sînt și Byron, Ariosto, Heine, Antioh Cantemir etc., specia căpătînd forme variate și în literatura contemporană. „Genul înfățișează într-un fel treapta cea mai înaltă a liricii și adevărul e că toți poeții mari l-au cultivat fiindcă la elementul intelectual se adaugă invectiva. Satira coboară în instinct, de unde și necesitatea culorii verbale".[2]

La noi în țară, abordarea speciei ține de îmbogățirea genurilor și speciilor literare în epoca pașoptistă, perioada de formare a literaturii moderne. Veacul era „prea bun pentru fabuli", orientarea spre satiră era generală, literatura dezvăluind pe toate căile ridicolul și tarele instituțiilor ce se cereau schimbate. Alături de fabulă și comedie, satira e preferată de scriitorii progresiști ai epocii în lupta lor împotriva înapoiatei lumi feudale, cu grotescul rînduielilor și prejudecăților ei. De aceea, deși e cultivată în diferite forme și pînă acum (Asachi, Hașdeu, I.

H. Rădulescu) satira este strălucit reprezentată de Gr. Alexandrescu, Bolliac, Bolintineanu etc. pregătind sarcasticele „Scrisori" eminesciene.

Scriitor reprezentativ pentru această perioadă, Gr. Alexandrescu răspunde chemării veacului, drumul satirei dovedindu-se precumpănitor în opera sa. „Poetul nu-și găsește nicăieri tonul just ca în epistole și satire unde-i recunoaștem unicitatea prin judecată, bun simț, bonomie, îngăduință, incisivitate nerăutăcioasă, în numele adevărului și nu al patimii".[3]

În evoluția speciei, Alexandrescu se situează cel mai aproape de satira clasică ce se deosebește de cea romantică prin poziția eroului liric, aparent detașată față de obiect în prima, făcînd o critică vehementă pe un ton profetic dar lipsită de cele mai multe ori de speranța de ameliorare în a doua.

Ocupînd un loc deosebit în ciclul satirelor și epistolelor, „Satiră. Duhului meu", scrisă în jurul anului 1839, e publicată în volumul din 1842 „Satire și fabule". Punctul de pornire se pare că este satira a IX-a, „A mon esprit", de Boileau, inspirat la rîndul său de Horațiu. Comparația cu aceasta „scoate în relief modul cum pornirea de la un model — în spiritul clasicismului — devine la Alexandrescu creație nouă, fixată istoric în saloanele bucureștene de la sfîrșitul celui de-al patrulea deceniu al secolului trecut".[4]

Dedicația comună din titlu — duhului (spiritului) — se referă doar la împrumutul unui procedeu, ideea inițială a dialogului prin dedublare. Unele similitudini există și în structura generală a celor două satire, date de apostrofarea directă a propriului spirit, de tehnica insinuării, prin multiplicarea afirmațiilor ce se dezmint prin ridicolul comparațiilor.

„Satiră. Duhului meu" se depărtează, însă, mult de modelul clasicului francez, fiind o operă originală ce surprinde viu frivolitatea și lipsa de orizont a unei părți a societății românești din perioada Regulamentului organic.

Dacă satira lui Boileau are ca scop să emită umoristic judecăți literare alternînd considerația generală cu maliția directă personală, poezia lui Gr. Alexandrescu are o temă mult mai profundă, ea reliefînd condiția artistului într-o societate preocupată doar de distracții ieftine, în care domnesc incultura, snobismul, desfrîul, mondenitatea.

G. Călinescu o numeşte „o mică comedie de badinaj aproape mussetian".[5] Într-adevăr, descrierea de moravuri e făcută cu mijloace de comediograf, trăsătură a talentului poetului prezentă mai în toate fabulele sale. Atmosfera vremii e redată prin detalii perfect surprinse, într-o viziune critic-ironică, poetul organizînd cu artă materialul, dirijîndu-l de la ironie îngăduitoare, la zeflemea şi satiră ascuţită.

Compoziţional, versurile grupate în fragmente de dimensiuni diferite, redau o serie de scenete din viaţa mondenă, toate avînd acelaşi decor, saloanele bucureştene.

În acord cu caracterul de scenetă al întregii poezii, comentariul satiric debutează în formă dialogată, creionînd imaginea unui salon de epocă în care se impusese rafinamentul Apusului, în ceea ce avea mai superficial. Cuconiţele joacă „Whist" conştiente că „veacul înaintează". Pentru această lume, progresul e sinonim cu cunoaşterea jocului de cărţi, cu practicarea lui atentă. Cine nu-l cunoaşte e descalificat. Mărturisind sincer că „... aste jocuri plăcute / Cu voia dumitale îmi sunt necunoscute" poetul stîrneşte uimirea („Astfel de neştiinţă e lucru de mirare!") şi indignarea unei dame „ce la jocuri e foarte învăţată": „Două greşeli ca astea, zău, sufletul mi-l scot, / A! ce nenorocire! ma chère, ce idiot! ". Scena poate fi jucată prin distribuirea rolurilor, poetul fiind el însuşi un personaj. Limbajul presărat cu expresii din vorbirea familiară şi de jargon, cu invective, exclamaţiile şi interogaţiile individualizează caracterele, dinamizează tabloul, critica vizînd superficialitatea, goliciunea spirituală a personajului: „— Nebun cine te-o crede; vrei să te rugăm poate; / Astăzi chiar şi copiii ştiu jocurile toate, / Veacul înaintează; Caro, vezi că ţi-e rîndul; / Dar ce făcuşi acolo, unde îţi este gîndul?..."

Critica ia forma autoreproşurilor făcute cu umor. Poetul îşi cheamă la judecată duhul, „fiinţă ciudată / Ce vrei să joci o rolă în lumea trecătoare". „Puterea gînditoare" nu-i e de nici un folos, atîta timp cît nu se poate adapta în această lume. Dezaprobarea e prefăcută, poetul adoptă, ca în satira clasică, formula criticii prin autocritică, autoironia, cu un aer nevinovat, care de fapt se îndreaptă împotriva celorlalţi.

În schimbul de replici dintre poet și „duhul" său, adevărat „joc de abile parade — riposte, semănînd jocului cu umbra"[6] ce evidențiază mînuirea cu talent a ironiei și umorului, satira devine usturătoare dezvăluind venalitatea, corupția justiției: „Mai lesne poci a spune hoțiile urmate / La zece tribunale sub nume de dreptate", mediocritatea literaturii vremii: „Mai lesne poci să-număr pe degetele / Cîți sfinți avem pe lună și cîte versuri rele". Încercările de dezvinovățire ale duhului primesc riposta poetului nemulțumit că acesta nu cunoaște „năravurile lumii". Falsa admirație, exagerarea defectelor, gesturile, exclamațiile sînt tot atîtea procedee de demascare a societății vremii. Ironia poetului țintește superficialitatea ce domină atmosfera salonelor: „Trebuie să faci pasuri și complimente bune / La vorbe serioase cînd alții se vor pune, / Să n-asculți, să spui glume, să scoți la jucării, / Și pîn-a rîde alții, să rîzi tu mai întîi". Și pentru a-l instrui, poetul îi dă pildă pe „domnișorul" elegant „căruia vorba, duhul îi stă în pălărie / În chipul de-a o scoate cu grații prefăcute", exemplu tipic de filfizon, din cei care populau în vreme saloanele aristocrației bucureștene, care n-a reținut din Apus decît aspectele mondene, a cărui imagine va fi reluată de Eminescu în „Ai noștri tineri...". Societatea îl socotește om de spirit pentru că posedă arta de a da „bine din mîini și din picioare / Și trîntește la vorbe fără să se gîndească", pentru că se îmbracă la Paris și știe să mînuiască lorneta „de-o formă minunată" care „este și mai străină". Personajul e surprins în mișcare, poetul notînd gesturile, mimica, limbajul, îngroșînd ridicolul, respingînd astfel superficialitatea. surprins în mișcare, poetul notînd gesturile, mimica, limba- ce talente avem noi trebuință!" concentrează, de fapt, revolta și amărăciunea poetului în fața moravurilor societății.

În contrast cu acest „model", stîngăciile „duhului" sînt și mai evidente: la petreceri el se izolează stingher într-un colț „Parc-ai fi mers acolo ca să compui o carte", iar la dans „rar să se afle damă de mijloc așa tare / Ca să n-o fac să cază la cea dintîi mișcare". Dar cusurul intolerabil într-o lume obișnuită să-și ascundă reciproc defectele este acela că își folosește greșit „darul vorbirii", remarcînd ridicolul din jur și supărînd astfel „persoane însemnate / Ba încă cîteodată și dame delicate".

Evidențierea defectului îi oferă poetului prilejul să întregească viziunea salonului de epocă, în care înfloresc bîrfa și snobismul. Spiritul său pătrunzător descoperă rîzînd „statornica pereche / Care-și petrece seara șoptindu-și la ureche / De celelalte patru contese ideale / Umflate de prețenții și vrednice de jale / Pe care dacă prințul le ia la bal de mînă / Nu mai vorbesc cu nimeni cîte o săptămînă". Nu sînt cruțate nici pedantele, prețioasele ce-și ascund „vîrsta cuvioși", poetul dezvăluind necinstea, falsa virtute: „Zici că e virtuoasă cît știm noi evreiește".

În această lume, adevăratul intelectual este disprețuit. Poetul „care-n copilărie / Știai pe dinafară vestit-Alexandrie", operele marilor autori universali, în zadar așteaptă „sujeturi de vorbire", este un inadaptat. El știe, însă, că are un rol mai înalt: de a demasca cu luciditate defectele vremii sale, atitudinea sa satirică și moralizatoare fiind cunoscută: „In zadar te porți bine și lauzi cîteodată, / Chiar lauda în gură-ți de satiră e luată".

În final, povățuindu-și duhul să învețe exact ce e incompatibil cu el: „Învață dansul, vistul și multe d-alde alea; / Iar de vrei să faci versuri, ia pildă de la Pralea", ironia poetului rămîne la fel de usturătoare, înfierînd o societate în care domnește incultura, mediocritatea, frivolitatea.

Deși conflictul — între poet, intelectual aspirînd spre adevăratele valori umane, și lumea mediocră, mondenă — e în fond tragic, el este reliefat prin mijloacele comicului pe care le stăpînește cu mare artă: autopersiflarea, ironia aparent îngăduitoare, sarcasmul, portretul caricatural. De altfel, ca și la Caragiale, comicul reiese din contrastul dintre „esență" și „aparență", dintre prefăcuta dezaprobare față de propriile preocupări, îmbinată cu falsa aprobare a îndeletnicirilor din înalta societate și adevărata sa atitudine critică.

Împletind cu măiestrie mijloace specifice genului liric, epic și dramatic, poetul critică cu dispreț și sarcasm defectele vremii sale, prefigurînd virulentele satire eminesciene. (M. A.)

---

[1] Fierăscu, C., Ghiță, Gh., *Mic dicționar îndrumător în terminologia literară*, Buc., Edit. „Ion Creangă", 1979, pag. 258.

[2] Călinescu, C., *Istoria literaturii române*, Buc., 1941, pag. 412.

[3] Cioculescu, S., *Istoria literaturii române moderne*, Buc., E.D.P., 1971, pag. 34.
[4] Iosifescu, S., *Grigore Alexandrescu*, Buc., Ed. Tin., 1965, pag. 101.
[5] Călinescu, G., *Grigore Alexandrescu*, Buc., E.P.L., 1962, pag. 202.
[6] Bădescu, H., *Grigore Alexandrescu — parada măștilor*, Buc., „Albatros", 1981, pag. 18.

Scanned with OKEN Scanner

SCRISOARE NEAMULUI

de Leonida Lari

Născută la 26 octombrie 1949, în satul Bursuceni, județul Bălți din Basarabia, într-o familie de învățători, poeta Leonida Lari este una din vocile lirice autentice și inconfundabile ale spațiului românesc de dincolo de Prut. Ea face parte din generația scriitorilor de azi din Basarabia ce i-a dat pe: Grigore Vieru, Nicolae Dabija, Dumitru Matcovschi, Ion Vatamanu, Ion Hadârcă, Liviu Damian, Gheorghe Vodă, Valeriu Matei, Mihai Cimpoi, Ion Druță și alții. Creația poetică a Leonidei Lari este opera unei mari poete și zidirea morală a unei luptătoare exemplare. Prin ea se întîlnesc în poezie Verbul și Patria, adevărul ființei și al istoriei. „Poezia ei își așază accentul pe noi și pe lupta pentru identitate. Pentru ea existența și ființa sînt, în primul rînd, existență și ființă națională".[1]

Pe numele ei adevărat — Tuchilatu, poeta avea să-și ia la optsprezece ani pseudonimul de Leonida Lari, folosindu-se de apelativul unui zeu indian, zeul cuvîntului. Debutînd în „Tineretul Moldovei" la cincisprezece ani, a publicat apoi un amplu grupaj de versuri în revista „Nistru", elogiat de critica literară și de Uniunea Scriitorilor. Volumul de debut, intitulat „Piața Diolei", apare în anul 1974, la Editura Cartea Moldovenească. I-au urmat alte volume: Marele Vînt (1979); Mitul trandafirului (1981); Insula de repaos (1985); Scoica solară (1987); Dulcele foc (Chișinău 1989).

În anul 1991 apare la Editura Univers din București volumul de versuri „Dulcele foc", un volum antologic, o sinteză a creației poetice de pînă acum. Poeziile din acest volum sînt grupate în două cicluri: Patru imnuri orfice; Anul 1989. „Alături de poezia de dragoste, convulsionată de

nostalgia trecerii și de reveriile cosmice, asistăm la o radicalizare a vocii scriitoarei (...) vizibilă în poezia militantă, politică și socială, evoluînd spre manifestul liric, spre pamflet și satiră. În cele Patru imnuri orfice sînt vizibile adîncirea filonului metafizic, filozofic și mitic și ponderea pe care încep s-o dețină poemele ample, de structură simfonică, influențate de Luceafărul, de lirismul orfic și de imnurile lui „Hölderlin".[2]

Poezia Leonidei Lari este o ctitorie, o expresie a unei atitudini civice și istorice. „Scrisoare neamului", alături de alte poezii ca: La Putna, Rugă de zi și de noapte, Toamnă '89, La noi etc., trădează o voce lirică avînd puterea de a rosti de la tribună adevăruri ce aparțin celor mai importante mutații politice, sociale și spirituale.

În multe din poemele sale se resimte comunicarea firească, de idei, de suflet și de expresie artistică profundă cu opera eminesciană. Obsesia idealului național unificator și recuperarea, în vers, a istoriei naționale, alături de critica socială necruțătoare, tenace și dreaptă, dezvăluie atracția benefică spre lirismul eminescian. Identificăm în creația Leonidei Lari o autentică sinteză între lirismul cel mai suav și revolta clocotitoare.

În cele nouăsprezece catrene ale poeziei *Scrisoare neamului* istoria devine obiectul meditației și al confesiunii lirice. Este, de fapt, istoria Moldovei ocupată de străini de neam: „Mamă, tată, soră, frate, / Strămoșii domniilor voastre, / Cică-aceste locuri toate / De acum nu-s ale noastre". Adresîndu-se, ca într-un discurs, confraților, autoarea își exprimă direct și necruțător amarul și revolta împotriva acelora ce urmăresc să lovească în integritatea ființei noastre naționale: „Nu m-ar îneca amarul / Și aș duce-o înainte, / Dar ei intră cu brăzdarul / De acum și prin morminte". Propozițiile scurte și interogative potențează revolta împotriva acelora „fără nume, / Fără suflet, fără țară, / Ce se vîntură prin lume / După pîine mai ușoară." Evocînd, prin simboluri, momente semnificative din istoria românilor, poeta își exprimă, cu pregnanță, sentimentul demnității naționale și avertizează cu testamentul eroilor noștri despre datoria sfîntă de a ne apăra pămîntul strămoșesc și neamul românesc. Imaginea lui Decebal și Burebista; a voievozilor: Mircea, Țepeș, Brîncoveanu și a

Domnului Ștefan cel Mare este proiectată în mit, exprimînd duhul acestor locuri de legendă. („De voiești să ai vreo veste / De prin vremea cu firmanul, / Cela, ista nu-s, dar este / Mircea, Țepeș, Brîncoveanu. / De privești și mai încoace, / Între munți și între mare / Cela, ista nu-s și pace — /Este Domn Ștefan cel Mare"). În alte versuri amarul și durerea se transformă în sarcasm, poezia primind accente de satiră și pamflet. Cîntecul devine acum dramatic, iar tonul vehement: „Oare cînd muri-mi-a dorul / Și-or foșni pe pieptu-mi spice / Mi-or da-n țeastă cu piciorul / Și-or striga că nu-s de-aice?".

Sentimentul deznaționalizării devine leitmotivul poeziei. Împotriva strămutării oamenilor de pe pămîntul străbun și împotriva anulării ființei naționale prin scoaterea din rostire a limbii române, verbul Leonidei Lari este foc și patimă. În finalul poeziei rostirea poetică devine meditație și rugă: „Doamne, lasă-ne sub soare, / Peste apa vieții, trista, / Și fii zid de apărare / Și de cela, și de ista".

În spirit eminescian, versurile sînt de o muzicalitate inconfundabilă iar textul liric este populat în reminiscența unei memorii arhaice, vii. Măsura versului de șapte-opt silabe, rima încrucișată și ritmul trohaic, alături de simplitatea expresiei țin mai degrabă de viziunea clasicistă a unui temperament romantic, prin excelență, poezia Leonidei Lari nefiind contaminată de modernismul manierist.

În opera Leonidei Lari „sună și răsună cornul unui mare destin ce vine de departe, în acest topos al lui Eminescu și Ștefan cel Mare, de dincolo de viață și de moarte"[3]. (I. I.)

---

[1] Doina Uricariu, în prefața la volumul *Dulcele foc*, Editura Univers, București, 1991 p. 24.

[2] Doina Uricariu, Op. cit., p. 25.

[3] Ioan Alexandru, *Leonida Lari*, în volumul Dulcele foc, de Leonida Lari, Editura Univers, București, 1991, p. 8.

Scanned with OKEN Scanner

SHAKESPEARE

de Marin Sorescu

În peisajul literaturii române de azi Marin Sorescu reprezintă o individualitate artistică profund originală, nu atît prin varietatea domeniilor de creație artistică (poezie, teatru, proză, publicisttcă și eseistică), dar mai ales prin trăsăturile caracteristice ale stilului. Interpret al marilor teme — dragostea, moartea, suferința, relația individului cu istoria și cu semenii — poetul este un ironist și un fantezist, un spirit demitizant, care și-a ales parodia ca formulă literară predilectă. Sorescu are o capacitate excepțională de a surprinde fantasticul lucrurilor umile și latura ascunsă a temelor comune. „Este entuziast și beat de univers, copilăros, sensibil și plin de gînduri pînă la marginea spaimei de ineditul existenței, romantic în accepția largă a cuvîntului".[1]

Criticul literar Eugen Simion, în lucrarea sa *Scriitori români de azi*, vol. I. reține că „Marin Sorescu este un intelectual serios, care meditează la ceea ce scrie și scrie învăluind tragicul, sublimul, grotescul în plasa fină a ironiei. A pune aceste noțiuni în raporturi insolite este tehnica lui. În configurația ei intră și un element de absurd, calculat, acela care facilitează pătrunderea paradoxului în poem".[2]

De la debutul editorial, în 1963, cu volumul de poezii — parodii, intitulat „Singur printre poeți" se observă nota distinctă a lirismului sorescian, impregnat de simboluri în care elementul sacru și mitologia sînt camuflate în faptele profane. Volumele de poezii apărute ulterior (Poeme — 1965; Moartea ceasului — 1966; Tinerețea lui Don Quijote — 1968; Tușiți — 1970; Suflete, bun la toate — 1972; Astfel — 1973; Norii — 1975; Descîntoteca — 1976; Apă vie, apă

moartă — 1987; La Lilieci — 1972, 1977, — 1980, 1988; Sărbători itinerante — 1978; Fîntîni în mare — 1982) dezvăluie evoluția universului liric spre gravitatea meditației. Autorul însuși afirmă că „funcția poeziei e mai degrabă una de cunoaștere. Ea trebuie să includă filozofia. Poetul ori e un gînditor, ori nu e nimic... Poetul autentic e un filozof și mai mult decît atît, el posedă în plus intuiția".[3]

Se înscrie în acest ansamblu de note definitoriI pentru stilul lui Marin Sorescu și poezia *Shakespeare*, publicată în volumul Poeme, din 1965. Sursa de inspirație a poemei este universul fascinant al operei lui William Shakespeare, cel mai mare dramaturg și poet al Renașterii engleze, care a trăit de la 1564 pînă în anul 1616.

Evocînd, prin simboluri, lumea operei lui Shakespeare, poetul creează un scenariu liric, în care parodiază, cu umor fin, mitul biblic al creației. Geniul shakespearian, asemenea lui Dumnezeu, a plăsmuit în opera sa o lume întreagă, reprezentată prin simboluri ale vieții spirituale. De altfel, primul vers, izolat de celelalte, comunică limpede și concis motivul central din poezie: „Shakespeare a creat lumea în șapte zile". Celelalte versuri, avînd un ritm interior specific poeziei moderne, sînt organizate în două strofe, dispuse în cinci unități ideatice.

În cea dintîi secvență sînt concentrate datele primelor trei zile ale actului creator, evocîndu-se în limbaj simplu, cu inflexiuni retorice, lumea exterioară a spațiului natural, care se convertește în opera de artă într-un spațiu interior, acela al trăirii și al simțirii umane. („În prima zi a făcut cerul, munții și prăpăstiile sufletești"). Referirile concrete la opera lui Shakespeare sînt concentrate în substantive proprii, nume de eroi, ce au devenit simboluri pentru întreaga literatură universală, căci Hamlet și Othello, Antonio și Cleopatra, Ofelia sau Iulius Cezar, reprezintă embleme ale gîndirii și simțirii umane, în general.

Cea de a doua unitate semantică pare a fi, mai degrabă, un popas în sinuosul drum al creației, un moment de reflexie și o invitație spre receptarea critică a operei de artă.

Scanned with OKEN Scanner

Secvența următoare dezvăluie, cu umor, caracterul comic al creației scriitorului englez („Ziua a patra și a cincea le-a rezervat rîsului. / A dat drumul clovnilor / Să facă tumbe"). Trimiterile la titlurile de opere și la personaje celebre (Furtuna, Regele Lear, Richard al III-lea) din cea de a patra unitate, lucrată cu ironie fină, și în stil metaforic, dezvăluie disponobilitățile artistice ale marelui scriitor renascentist de a crea personaje aflate în situații-limită („Mai rămăseseră cîteva deșeuri de la facerea lumii / Și l-a creat pe Richard al III-lea").

În finalul poeziei (secvența a cincea), prin ineditul imaginilor poetice, Marin Sorescu exprimă ideea că artistul autentic este un Demiurg, iar procesul de creație este un act de trudă istovitoare și de mistuire lăuntrică („Și Shakespeare s-a gîndit că după atîta trudă / Ar merita să vadă și el un spectacol. / Dar mai întîi, fiindcă era peste măsură de istovit, / S-a dus să moară puțin").

S-a spus adeseori că poezia lui Marin Sorescu este o adevărată strategie a desacralizării miturilor prin formula parodiei. În poezia *Shakespeare* înalță la rang de mit un simbol sacru, acela al creației artistice a geniului nemuritor, opera de artă fiind „o jertfă pe rugul cunoașterii".[4] (I. I.)

---

[1] Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, vol. I, Editura Cartea Românească, București, 1978, p. 272.

[2] Eugen Simion, Op. cit., p. 272.

[3] Marin Sorescu, *Postfață la volumul Tinerețea lui Don Quijote.*

[4] Eugen Simion, Op. cit., p. 282.

Scanned with OKEN Scanner

SCRISOAREA I

de Mihai Eminescu

Animat de cultul pentru istoria neamului nostru, Mihai Eminescu a încorporat în creația sa artistică gîndirea și simțirea românească, și, în același timp, marea cultură și filozofie universală. Asimilînd, ca nimeni altul, idei și concepte din filozofia lumii, de la filozofia indiană și greco-latină, pînă la filozofia germană, Eminescu a știut să materializeze aceste structuri abstracte, în imagini poetice cu valoare de simbol. Alături de Luceafărul, Scrisoarea I este o creație poetică de factură filozofică. Apărută în perioada maturității artistice a poetului, opera face parte din seria celor cinci Scrisori, publicate în 1881, din februarie pînă în septembrie, cu excepția Scrisorii V, publicată fragmentar în 1886 și complet în 1890. Din analiza efectuată de Perpessicius, rezultă că elaborarea, fie și fragmentară a Scrisorii I poate fi atribuită perioadei de mai înainte chiar de 1874. Cele cinci Scrisori au fost publicate în revista *Convorbiri literare* și alcătuiesc un ciclu de poeme, unitar prin tematică și formulă estetică. Motivul central îl constituie soarta omului de geniu, în raport cu timpul și cu societatea în care trăiește. În Scrisoarea I, geniul se întrupează în imaginea savantului, în Scrisoarea II el este artistul, creator de frumos, iar în Scrisoarea III este privit în ipostaza omului politic. În Scrisorile IV și V poetul satirizează profanarea sentimentului erotic într-o lume incapabilă de a depăși interese meschine. Scrisorile sînt, prin urmare, o unitate de gîndire și creație în care poetul devine sarcastic și vehement în zugrăvirea contrastului între ideal și real, operele fiind satire usturătoare izvorîte dintr-o înaltă conștiință civică și artistică.

Scanned with OKEN Scanner

Poem filozofic de factură romantică, Scrisoarea I abordează condiția geniului în raport cu posteritatea și cu societatea omenească, surprinzînd, în tablouri grandioase, geneza și stingerea universului.

În legătură cu sursele filozofice ale cosmogoniei eminesciene se observă unanima părere a exegeților în a fixa punctul de plecare în Imnul creației din poemele vedice. Atracția spre filozofia indiană și, implicit, spre opera lui Rig-Veda, se poate explica și prin pasiunea poetului de a cunoaște limba sanscrită. Se știe că în anii 1873-1874 Eminescu a studiat cursul de gramatică sanscrită al lui Weber, la Berlin, iar în 1880 a început să traducă Gramatica sanscrită mică a lui Bopp. „Eminescu a știut suficient de bine sanscrita ca să lămurească nuanțele subtile ale unui text sanscrit".[1] Poetul a cercetat *Poemul naturii* de Lucrețiu, care, preluînd ideea lui Democrit, explică nașterea lumii prin mișcarea atomilor în vid. „Stingerea soarelui și a universului este byroniană... iar ideea identității din versul: „Unul e în toți, tot astfel precum una e în toate", reproduce gîndirea lui Heraclit"[2], cum corespunde și gîndirii schopenhaueriene. Pentru Eminescu noțiunea de timp și cea de veșnicie sînt antitetice, după cum în gîndirea lui Schopenhauer eternitatea este o negație a timpului. Teoria cosmogonică, susținută de Kant și Laplace, despre care sînt înregistrate note ale poetului în manuscrisul 2275B, a fost integrată firesc în țesătura Scrisorii I. Cercetările literare au evidențiat izvoarele de inspirație în poem, fără a micșora cu nimic originalitatea gîndirii filozofice și a viziunii poetice eminescine. Puțini exegeți s-au referit, însă la încorporarea în mitul genezei din Scrisoarea I, a credințelor populare românești, cu privire la facerea lumii. „Aproape toate anchetele folclorice (și cu deosebire cele din Moldova de nord) arată că după credințele poporului, sîmburele creator a luat naștere dintr-un vîrtej de spumă, de pe suprafața unei mări aflate într-un întuneric fără margini".[3]

Scrisoarea I este un poem cosmogonic, al cărui motiv se găsește și în alte opere eminesciene (Rugăciunea unui dac, Povestea magului călător în stele, Memento mori, Mira, Gemenii, Sărmanul Dionis, Lucefărul) precum și în creații din literatura universală ale lui Lamartine, Hugo, Goethe, Hölderlin, Novalis etc. Deosebindu-se de marii creatori

ai lumii, Eminescu „accentuează mai puțin momentele extințiunii, nu deviază spre misticism... Puternica lui emoție se menține în cadrul autenticității, al ecourilor directe, ale priveliștilor siderale. Lumea astrală nu alcătuiește numai obiectivul îndepărtat al contemplării poetului. Tendința generală a lui Eminescu nu constă în izolarea omului de univers, ci dimpotrivă — în cadrul concepției romantice și a celei mitologice populare — poetul va integra omul naturii și spațiilor ei cosmice".[4]

În privința temei generale a Scrisorii I s-au făcut apropieri cu alte opere din literatura română de pînă la Eminescu, creații ce rămîn firave încercări de satiră socială (*Pelegrinul* de Al. Depărățeanu, *Suferințe (după ziarul unui june)* de S. Bodnărescu, *Gînditorul* de N. Scurtescu, *Ion Voinescu al II-lea* de C. Bolliac). Lucrarea de certă valoare artistică, ce precede satira eminesciană este *Satiră. Duhului meu* de Grigore Alexandrescu.

Rezultă, prin urmare, concluzia că Scrisoarea I este, în același timp, o meditație filozofică despre spațiu și timp, despre existență „pe tema fortuna labilis din Memento mori"[5], și satiră, cu accente elegiace, referitoare la soarta geniului pe pămînt și în eternitate.

Compozițional Scrisoarea I este alcătuită din cinci tablouri, construite cu grija evidentă de simetrie și armonie structurală.

Cadrul nocturn din prima secvență are atributele unei uverturi simfonice, în care astrul tutelar, stăpîn al universului, este martor al timpului universal și al timpului individual („Lună, tu, stăpîn-a mării, pe a lumii boltă luneci / Și gîndirilor dînd viață, suferințele întuneci"). În acest tablou larg dimensionat, în care metaforele-simbol sugerează spații infinite, se insinuează treptat meditația poetului asupra scurgerii ireversibile a timpului („Mii pustiuri scînteiază sub lumina ta fecioară / Și cîți codri-ascund în umbră strălucire de izvoară! / Peste cîte mii de valuri stăpînirea ta străbate, / Cînd plutești pe mișcătoarea mărilor singurătate"). Tabloul este perceput vizual, dar cu o extraordinară forță dinamică, sugerată de verbele: varsă, scoate, luneci, dînd (viață), scînteiază, străbate, plutești etc; dar mai ales de substantive și adjective ca: văpaie, mare, izvoară, valuri, mișcătoarea mărilor etc. Cu nostalgie poetul

urmărește drumul astrului martor al nemărginirii spațiului și al vieții omului. De la planul înalt, atît vertical, cît și orizontal, terestru sau cosmic, precum și afectiv, gradat se trece la tabloul cetății, umane. („Și în cîte mii de case lin pătruns-ai prin ferești, / Cîte frunți pline de gînduri, gînditoare le privești!").

În tabloul al II-lea surprinde sintetic, în linii, uneori de portret satiric, spectacolul umanității, cu tipuri sociale de diverse categorii. Meditația asupra existenței sociale așază în antiteză romantică diferite ipostaze umane, din ierarhia socială, de la acel rege „ce-mpînzește globu-n planuri pe un veac", la omul sărac ce cugetă „la ziua cea de mîine". Ironia se adîncește în schițele care sugerează imaginea tînărului ce „caută-n oglindă de-și buclează al său păr"; sau a negustorului care „-mparte lumea de pe scîndura tarăbii / Socotind cît aur marea poartă-n negrele-i corăbii". În contrast cu lumea filistinilor se situează bătrînul dascăl „Uscățiv așa cum este, gîrbovit și de nimic, / Universul fără margini e în degetul lui mic". Portretul fizic și moral scoate în evidență preocuparea savantului, a omului de geniu, pentru a cerceta și a descoperi tainele universului, pentru a dezlega nepătrunsul. Identificîndu-se cu ochiul lunar, conștiința poetului contemplă viața schimbătoare a ființelor umane, a indivizilor, așezați diferit pe scara manifestărilor sociale și totuși egali în fața morții („Deși trepte osebite le-au ieșit din urna sorții / Deopotrivă-i stăpînește raza ta și geniul morții").

Partea a III-a este o cosmogonie în care grandiosul și sublimul se convertesc într-un stil metaforic de anvergură. „Perspectivele cosmice... se numără printre cele mai largi și mai sugestive pe care le-a născocit vreodată fantezia romantică. Ele sînt mai adevărate decît cele zugrăvite chiar de Shelley și de Novalis, pentru că reunesc patosul gîndirii științifice și filozofice deopotrivă. Nașterea lumii depășind izvorul vedic metafizic al inspirației, capătă o concretețe și un adevăr care se impun ca niște date ale științei, înfățișate în devenire și complexitate. Te simți dintr-o dată martor ocular al creației, ești prins în hora sferelor cerești și asculți pitagoreica lor muzică pe care versurile o sugerează".[6]

Geneza și apocatastaza universului sînt prezentate în imagini simbol, de la momentul increatului la nașterea lumilor

și pînă la stingere, prin răcirea soarelui și căderea stelelor. Tabloul grandios al haosului, al momentului de increat, desfășoară imagini care nu se pot subordona noțiunii de spațiu și timp. Ideea este susținută artistic prin suita de interogații, dar mai ales prin extraordinara capacitate a poetului de a cupla în vers, prin repetiție, cuvinte care provin din aceeași rădăcină: „La-nceput, pe cînd ființă nu era, nici neființă, cînd nu s-ascundea nimica, deși tot era ascuns... / Cînd pătruns de sine însuși odihnea cel nepătruns"; „Fu prăpastie? genune? Fu noian întins de apă?" Alături de interogație sinonimia substantivului „prăpastie", sau folosirea, în alt vers, a cuvintelor derivate cu prefix („nefăcute; desface") conferă tabloului un înalt grad de generalitate, materializînd astfel abstracțiunile. Retrăind timpul mitic și sacru al originii, poetul contemplă energia de nestăvilit a punctului mișcător, care descătușînd „eterna pace", împinge curgerea lumilor, a macrocosmosului și a microcosmosului. („Și deodat-un punct se mișcă... cel dintîi și singur. / Iată-l / Cum din chaos face mumă, iară el devine Tatăl..." „Geneza din Scrisoarea I are desfășurarea mitului ca și Facerea din Rigveda, pe care se bizuie, cu deosebirea că în locul obișnuitelor divinități apar unități enigmatice: Ființa, Neființa, Nepătrunsul, Muma, Tatăl. Această metodă mitologică, cu sunete din gîndirea modernă, e a lui Goethe și nu e deosebită de a anticilor, fiindcă Jupiter, Febus, Diana, Venera sînt și ele noțiuni despre univers. Dumnezeu-Tatăl, care se împreună cu Chaosul-Mumă spre a da naștere lumii sînt eroi de basm".[7]

Într-o succesiune de tablouri puse în mișcare, macro și microcosmosul se situează în antiteză, în raport cu spațiul, dar converg spre același punct în relație cu timpul: „Căci e vis al neființii universul cel himeric". Dinamica tabloului este sugerată nu doar prin verb (se desface, răsare, vin etc), ci prin substantive așezate într-o sugestivă enumerație: „De atunci răsare lumea, lună, soare, stihii...", sau prin substantive colective: roiuri, mușuroaie, popoare, generații etc. Cu o artă desăvîrșită Eminescu mînuiește sinonimia și antinomia în lexic, conferind, în context, cuvintelor simple virtuți poetice neegalate. („Iar în lumea asta mare, noi copii ai lumii mici, / Facem pe pămîntul nostru mușuroaie de furnici"). Întregul tablou este cuprins și dominat de

sintagme ce exprimă noțiunea de timp, de la locuțiunile adverbiale cu care se deschide cosmogonia: „pe cînd, într-o clipă, la-nceput", trecînd prin altele ca: „de atunci", (repetată consecutiv, la începutul a trei versuri) — toate expresii poetice-simbol ale timpului trecut. Suspendat o clipă: „în prezent" cînd „cugetătorul nu-și oprește a sa minte, viitorul devine obiectul meditației: „Ci-ntr-o clipă gîndu-l duce mii de veacuri înainte".

Extincția universului și întoarcerea la Haosul primar, la întunericul din întinderea pustie stă sub semnul grav al răcirii sistemului solar, al înghețării și desprinderii planetelor („Soarele ce azi e mîndru, el îl vede trist și roș / Cum se-nchide ca o rană printre nori întunecoși / Cum planeții toți îngheață și s-asvîrl rebeli în spați"). Prin metafore revelatorii este sugerat tabloul grandios al apocatastazei universului: „Timpul mort și-ntinde trupul și devine veșnicie". „Deși de aparență fizică, spațiul stingerii cosmice este de fapt un orizont al emoției intelectuale, fiind convertit în spațiu psihic".[8]

Cea de a IV-a secvență este consacrată poziției vitrege a geniului în lumea semenilor săi, în societatea în care este disprețuit și neînțeles. Satira socială este convertită în meditație, iar conceptele filozofice, avînd un pronunțat caracter moral, cad ca niște sentințe, rostite cu indignare și adîncă amărăciune. Meditația socială se deschide cu revenirea la ideea filozofică despre identitatea oamenilor cu ei înșiși, a individului cu întregul: „Unul e în toți, tot astfel precum una e în toate, / Deasupra tuturora se ridică cine poate". Frămîntarea voințelor mărunte se lovește de inexorabilul destin al timpului ireversibil. Se pune însă, întrebarea dacă omul de geniu, neînțeles de contemporani, poate spera la nemurire, prin opera sa. Gloria și nemurirea sînt doar iluzii, conchide poetul: „Și cînd propria ta viață singur n-o știi pe de rost / O să-și bată alții capul s-o pătrundă cum a fost?". Mai mult, poetul stigmatizează pe acei care vor scotoci cu indiscreție biografia omului de geniu, spre a pune în umbră opera. Ipocrizia și lauda interesantă a contemporanilor, nepăsarea și incompetența lor, reaua credință, comoditatea și ignorarea valorii sînt atacate cu ironie și sarcasm în tabloul ce înscenează funeraliile poetului, de o falsă solemnitate: „Or să vie pe-a ta urmă în convoi

de-nmormîntare, / Splendid ca o ironie cu priviri nepăsătoare ... / Iar deasupra tuturora va vorbi vrun mititel, / Nu slăvindu-te pe tine / ... lustruindu-se pe el". Dezavuîndu-și contemporanii pentru incapacitatea de a descoperi valoarea și lumina ce o lasă omul de geniu prin creația sa, poetul conchide, în viziune schopenhaueriană, asupra zădărniciei efortului spiritual: „Poți zidi o lume-ntreagă, poți s-o sfarmi ... orice ai spune / Peste toate o lopată de țărînă se depune".

În partea a V-a a poemului, care dă impresia unui epilog, se revine la motivele inițiale, desprinzîndu-se concluzia că sub privirea luminii scînteietoare a lunii se desfășoară frumusețile eterne ale naturii și spectacolul lumii umane. În același limbaj metaforic și în același stil gnomic cade sentința din finalul poeziei, ce condensează ideea filozofică a identității tuturor oamenilor cu ei înșiși și a tuturora în perspectiva morții: „Și pe toți ce-n astă lume sunt supuși puterii sorții / Deopotrivă-i stăpînește raza ta și geniul mormîntii". Această confesiune sfîșietoare dezvăluie, cu discreție, drama creatorului de adevăr și frumusețe poetică. „Tonul particular al Scrisorii, liric și gnomic, contemplativ și satiric, se naște tocmai din contrastul, în același timp comic și dramatic în care ajunge să se găsească orice condiție umană".[9]

Sub imperiul perisabilității dorul de Absolut în Scrisoarea I are dimensiunile tragicului. De aici chemarea spre contemplație cosmică și regretul elegiac din magistralele versuri ale poemului. (I. I.)

---

[1] Amita Bhose, *Eminescu și India*, Editura Junimea, Iași, 1978 p. 118.
[2] D. Murărașu, *Mihai Eminescu, Viața și opera*, Editura Eminescu, București, 1983, p. 328.
[3] I. Rotaru, *În căutarea unei mitologii românești*, în Studii eminesciene, Editura Albatros, București, 1971, p. 112—113.
[4] Al. Dima, *Motivul cosmic în opera eminesciană*, în Studii eminesciene, Editura Albatros, București, 1971, p. 149—150.
[5] Al. Piru, *Valori clasice*, Editura Albatros, București, 1978, p. 62.
[6] Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Mihai Eminescu*, Editura Tineretului, 1963, p. 240.
[7] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Editura Minerva, București, 1982, p. 470.
[8] George Popa, *Spațiul poetic eminescian*, Editura Junimea, Iași, 1982, p. 48.
[9] Rosa del Conte, *Eminescu sau despre Absolut*, Editura Dacia, Cluj, 1990, p. 126.

Scanned with OKEN Scanner

SCRISOAREA III

de Mihai Eminescu

Suita „Scrisorilor", alături de „Luceafărul", „Odă (în metru antic)", „Sonete", „Glossă" etc. ilustrează treapta cea mai de sus a simțirii și cugetării „poetului nepereche", a poporului român însuși a cărui spiritualitate s-a circumscris incontenstabil universalității.

„Scrisoarea III" este rezultatul unei îndelungi elaborări. Încă din 1872—1873, sînt schițate unele note de satiră politică pe care ulterior poetul le va încorpora capodoperei. Perpessicius consideră că aceste note, „episod românesc", urmau să încheie poemul „Memento mori". În ms. 2282, o primă variantă a acestor elemente apărea ca „Scrisoarea IV", cu titlul anex: „Patria și patrioții". Cu forma definitivă și titlul „Scrisoarea III", creația apare în „Convorbiri literare" la 1 Mai 1881 și este reprodusă de poetul însuși în ziarul „Timpul" la 10 Mai 1881. Tot Perpessicius, vorbind despre „Scrisoarea III", afirma că ea „trece prin acelcași vămi ale metamorfozelor creației ca și toate celelalte specii ale compunerilor sale. Între plasma primitivă și versiunea ultimă, tiparele se succed, se elimină, se purifică, zgura cade și filonul strălucitor, ca aurul, se ivește" („Patru clasici" — Ed. Eminescu, Buc. 1974, pag. 125).

Înainte de tipărire, poezia este citită la „Junimea" din Iași și București stîrnind reacții în rîndul liberalilor, atunci la putere, astfel încît, la publicarea „Scrisorii III", presa acestui partid se ridică vehement împotriva lui Eminescu.

Ca specie literară, „scrisoarea" ilustrează o tradiție străcită, dacă l-am avea în vedere numai pe Horațiu, despre „Epistolele" căruia Eminescu audiase cursuri în vremea studiilor berlineze. În literatura română, specia este culti-

vată, pînă la Eminescu, în versuri de Costache Conachi și Gr. Alexandrescu și în proză de Costache Negruzzi. Autorul „Scrisorii III“ aduce însă specia la desăvîrșire.

Mihai Eminescu distilează îndelung în textul operei în discuție surse variate din cultura națională și universală: mitologie, folclor, istorie etc. De pildă, visul sultanului, imagini ale luptei de la Rovine ș.a. oferă dovezi ale contactului lui Eminescu cu „Istoria Imperiului Otoman“, de Iosef von Hammer, autor invocat de Hurmuzachi în lucrarea „Fragmente din istoria românilor“, apărută în limba germană și tradusă de Eminescu și Slavici în vara anului 1879.

Istoria națională ca și creația populară au fost izvoare statornice cărora Eminescu li s-a adresat pe parcursul întregii sale creații, de la avîntata odă de tinerețe: „Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie ...“ la opera de maturitate care este „Scrisoarea III“.

Mărturie a interesului cu care cerceta ipotești eanul istoria și folclorul este un fragment dintr-o scrisoare din 1874: „Cronicele și cîntecele populare formează în clipa de față un material din care culeg fondul inspirațiunilor“. Iar dintr-o pagină de manuscris (2254 f. 70), desprindem comuniunea dintre poet și vremile demult apuse:

„Trecutul e în mine și eu sînt în trecut,
Precum trăiește cerul în marea ce-l respiră“.

„Poet al istoriei și al marilor ei ctitori“, purtînd un respect adînc seminției din care făcea parte, Eminescu este expresia celui mai profund patriotism. G. Panu, în volumul „Amintiri de la „Junimea“ din Iași“, consemnează următoarea profesiune de credință a celui ce era indisolubil legat de „tot ce mișcă-n țara asta, rîul, ramul...“: „Panule, știi tu că în lumea aceasta nu este nimic mai interesant decît istoria poporului nostru, trecutul lui, tot — tot este un șir neîntrerupt de martiri“. Se adaugă acestora intensitatea cu care trăia Eminescu contemporaneitatea sa ca gazetar, conștiința civică a unei personalități în care destinul a făcut să sublimeze două milenii de gîndire și civilizație, de sensibilitate și capacitate creativă.

Scanned with OKEN Scanner

Mircea Eliade făcea aprecierea că „acest poet pesimist era în același timp și un mare patriot; acest avid devorator al cunoașterii universale credea cu tărie în destinul nației sale și în misiunea istorică a romanității orientale". („Despre Eminescu și Hasdeu", Ed. Junimea, Iași, 1987, pag. 36). În consecință, Eminescu respingea energic mascarada vieții politice a vremii, demagogia patriotardă pe care le cunoștea bine, ca asiduu participant, în calitate de ziarist, la dezbaterile din Parlament. În vreme ce sondînd trecutul, Eminescu descoperea valori morale perene precum respectul pentru muncă, patriotismul autentic, spiritul de jertfă, cumpătarea și înțelepciunea, dorința de demnitate, setea de libertate, societatea contemporană îi oferă dezgustătorul spectacol al saltimbancilor și irozilor, al panglicarilor „în ale țării", al incompetenților și cosmopoliților, al vidurilor de simțire, mimînd însă cu nerușinare iubirea de neam și țară. Eminescu crede neabătut în rolul celor mulți în evoluția societății spre progres: „Din sîmburul și esența poporului trebuie să iasă puterea medicatrice a naturii care să însănătoșeze corpul statului". (Timpul, 2 IX 1881).

Astfel apare „Scrisoarea III", poem pe tema trecutului istoric al cărui simbol este pentru poet Mircea cel Bătrîn. Creația este alcătuită în spirit romantic pe baza unei severe antiteze, de altfel preferată de poet, dintre trecutul eroic, cu „dătători de legi și datini" din „veacul de aur", și prezentul decăzut.

Împletire de modalități artistice aparținînd genurilor liric, epic și dramatic, „Scrisoarea III" este alcătuită din două părți. Prima parte, desfășurîndu-se în ritm de odă, se constituie din mai multe tablouri. Pe un fundal de feerie, poetul înfățișează în primul tablou visul unui sultan „dintre aceia" de a deveni stăpînul lumii. Alegoric, puterea otomană în creștere este figurată prin Luna preschimbată în fecioară și coborîtă pe pămînt spre a fi stăpîna „fără margini peste marginile lumii". Imaginea alegorică a copacului crescînd din inima sultanului semnifică împlinirea visului de dragoste lumească al întemeietorului Imperiului Otoman ale cărui cuceriri în vremea lui Baiazid-Ilderîm ajung să amenințe libertatea Țării Românești peste care domnește Mircea cel Bătrîn. Tabloul este opera unui artizan care-și alege mijloacele cu pricepere și cu simțul măsurii. Epitete,

metafore, comparații, personificări, inversiuni, enumerații, repetiții concură la impresia de fabulos oriental: „Înflorea cărarea ca de pasul blîndei primăveri", „Codrii se înfioarează", „mîndra fermecare", „mlădioasă ca o creangă de alun", „an cu an", „sultan după sultan". Motive specific romantice, al codrului, al visului, al lunii ș.a. sporesc farmecul comunicării artistice.

Cu caracter dramatic, cel de-al doilea tablou îi aduce în prim plan pe Mircea și Baiazid, imaginați într-un dialog care le dezvăluie trăsăturile, individualizîndu-i puternic în legătură cu ceea ce reprezintă. Infatuat, cu conștiința puterii marelui comandant de oști, disprețuitor, doritor de noi cuceriri, Baiazid îi cere voievodului muntean „să i se închine". Amenințarea e drastică: „De nu schimb a ta coroană într-o ramură de spini". În proiecție biblică, asemeni lui Isus, Mircea e închipuit ca un martir gata să se sacrifice pentru poporul său. Abil diplomat, măsurat în gesturi și cuvinte, simplu „după vorbă, după port", înțelept, demn, scrutînd lucid responsabilitatea pe care o are în fața istoriei, dar, mai presus de toate, patriot înflăcărat, viitorul erou de la Rovine vrea să evite vărsarea de sînge, luptînd din „iubire de moșie" pentru cauza dreaptă a libertății și independenței țării. Stăpîn pe sine, Mircea simte că „tot ce mișcă-n țara asta" îi este numai lui aliat de nădejde, într-o solidaritate devenită în frămîntata noastră istorie factor strategic în afara căruia nu se pot gîndi marile bătălii pentru apărarea ființei naționale. Procedeul artistic dominant în această parte este antiteza prin care politicii de expansiune, orgoliului de cuceritor ale lui Baiazid li se opun însușirile arhetipale ale poporului întruchipate în „domnul Țării Românești": cumințenia, simțul măsurii, ospitalitatea.

In centrul celui de al treilea tablou, prin excelență descriptiv, se află bătălia de la Rovine prezentată într-un admirabil joc al perspectivelor de la apropiat la depărtat, de la terestru la cosmic. Eminescu adîncește sentimentul comuniunii omului cu natura, într-o luptă plină de jertfe la capătul căreia izbînda este îndreptățită. Admirabil regizor ca și în poemul „Momento mori", Eminescu „pune în scenă" un tablou de luptă devenit antologic. Totul e dominat de mișcare, imaginile se succed potrivit unei tehnici

anticipînd-o pe aceea a cinematografiei, dinamismul fiind principala caracteristică a artei eminesciene în fragmentul de față. Verbul primește o strălucire inegalabilă tocmai prin puterea de a sugera zbuciumul de pe cîmpul de luptă: „ies", „împlu", „roiesc", „iau", „bat", „vin", „ridică", „se clatină", „cădeau", „se răstoarnă", „lovind", „se năruie", „soseau", „trec", „rupîndu-și", „gonind", „veneau". La plasticizarea tabloului contribuie și inspiratele imagini auditive și vizuale: „codrul clocoti de zgomot", „coifuri lucitoare", „lănci scînteie lungi în soare", „Vîjîind ca vijelia și ca plesnetul de ploaie... / Urlă cîmpul și de tropot și de strigăt de bătaie", toate aliterații menite să dea impresia vacarmului de pe cîmpul de luptă. Textul dezvăluie acum noi însușiri ale lui Mircea: vitejia, calitatea de bun strateg și tactician, spiritul de sacrificiu, toate decurgînd din patriotismul său sincer, cu putere de exemplaritate. Dimensiunile domnului muntean, de-a dreptul mitice, sînt comparabile doar cu forțele naturii pe care poetul le „mobilizează" la luptă în sprijinul românilor: „Mircea însuși mînă-n luptă vijelia-ngrozitoare, / Care vine, vine, vine, calcă totul în picioare...". Proporțiile și desfășurarea operațiunilor de război, prevestind pentru năvălitori Apocalipsa, sînt realizate de Eminescu cu ajutorul hiperbolei: „mii de coifuri lucitoare", „călăreții împlu cîmpul", „orizontu-ntunecîndu-l", „vijelia-ngrozitoare". Tabloul respiră un aer arhaic justificat prin natura evocării. Apar arhaisme fonetice, lexicale etc.: „împlu", „nouri", „coifuri", „lănci", „arcuri", termeni referitori la arta militară a timpului. Sînt în text cuvinte cu alt sens decît cel de astăzi: „steaguri" — corp de armată. Efecte stilistice deosebite se obțin prin asocierile inedite de cuvinte: „Cad asabii ca și pîlcuri risipite pe cîmpie", „Pește-un ceas păgînătatea e ca pleava vînturată", „grindin-oțelită". Prozodia susține adecvat ritmul de odă al acestei părți prin metrică, versul fiind de 16—17 silabe cu cezură după fiecare emistih, rima alăturată. Uneori, din motive de versificație, Eminescu recurge la licențe: „grindeni / pretutindeni", „large uliți".

Într-o alternanță dinamică de tablouri, Eminescu evocă un moment tulburător din istoria noastră. După feeria de început, urmează confruntarea diplomatică dintre cele două

personalități și aceea pe calea armelor, pentru ca un nou moment de acalmie să se instaureze în tabloul cu care se încheie partea întîi a „Scrisorii III". Pasajul este descriptiv și înfățișează odihna vitejilor lui Mircea în momentul înserării, „cînd soarele apune / Voind crestetele nalte ale țării să-ncunune / Cu un nimb de biruință", cînd „izvorăsc din veacuri stele una cîte una / Și din neguri, dintre codri, tremurînd s-arată luna ..." În această ambianță, unul dintre fiii „falnicului domn" scrie „carte" iubitei sale „de la Argeș mai departe", compunere realizată de Eminescu după o doină de cătănie. Zoe Dumitrescu—Bușulenga arată că această scrisoare contribuie la completarea „atmosferei de senin, de liniște deplină pe care literatura populară o putea da cu prisosință". (Mihai Eminescu — Ed. Tineretului Buc. 1963, pag. 245)

Însușirile dintotdeauna ale poporului român, așa cum au fost ele înfățișate în oda din „Scrisoarea III", prin cuvinte și expresii purtînd patina vremii și rezonanța vorbirii populare încărcată de expresivitate, prin contrast, pregătesc problematica celei de a doua părți a operei în care se dezlănțuie „sarabanda irozilor contemporani" (Perpessicius, op. cit. pag. 120), justificînd violența invectivei eminesciene. Pînă la satira politică încheind „Scrisoarea III", poetul se întoarce încă o dată îndurerat spre „veacul de aur" de care „se-nvredniciră cronicarii și rapsozii". Elogiul emoționant al poetului este închinat celor ce au ctitorit, ziditorilor de lăsăminte pentru urmași, Basarabilor și Mușatinilor: „Descălecătorilor de țară, dătători de legi și datini, / Ce cu plugul și cu spada ați întins moșia voastră / De la munte pîn'la mare și la Dunărea albastră". Fluviul apare ca laitmotiv, graniță naturală dar și simbol al permanenței, hotar între două lumi: cea trecută, încărcată de glorie, și cea prezentă devorată de toate păcatele.

„Scrisorile" eminesciene sînt numite încă de Titu Maiorescu satire. Ca specie literară satira este consacrată de romani, ba chiar revendicată de ei ca produs exclusiv al lor: „satyra quidem tota nostra est", recunoscută fiind de la început misiunea ei pedagogică.

Supunînd societatea contemporană unei critici necruțătoare, Eminescu cultivă sarcasmul și invectiva, satira încărcîndu-se de puternice accente pamfletare. Ctitorilor trecu-

tului, prin antiteză, li se opun „saltimbancii și irozii", gloriile efemere, oamenii „ce se luptă cu retoricele suliți", veritabili actori de circ. Bucureștiul a devenit o nouă cetate a pierzaniei, un nou Sybaris, în Parlament, „capiștea spoielii", se dau reprezentații de bîlci. Principala țintă a atacurilor lui Eminescu, care elogiind trecutul o făcea cu „un patriotism emoționant, fără afectare și fără poză" (Zoe Dumitrescu-Bușulenga, idem op. cit. pag. 201), este politicianul liberal al cărui portret caricatural grotesc este măsura întreagă a indignării și dezgustului marelui poet. Violența de limbaj e îndreptată împotriva „făpturilor deformate de vicii" imaginate într-un tablou „demn de pana amară a lui Swift" (Z. Dumitrescu-Bușulenga):

„Vezi colo pe uriciunea fără suflet, fără cuget,
Cu privirea-mpăroșată și la fălci umflat și buget,
Negru, cocoșat și lacom, un izvor de șiretlicuri...
. . . . . .
Quintesență de mizerii de la creștet pînă-n talpă.
Și deasupra tuturora, oastea să și-o recunoască,
Își aruncă pocitura bulbucații ochi de broască".

Sînt vestajite cinismul, falsa virtute, falsul patriotism, viclenia, impostura celor ce conduc țara și cărora Eminescu le contestă calitatea de legiuitori:

„În cămăși cu mîneci lunge și pe capete scufie,
Ne fac legi și ne pun biruri, ne vorbesc filozofie".

Cel mai mare exeget al operei eminesciene, G. Călinescu, sintetizează astfel specificul artei poetului nostru cu cel mai ascuțit spirit critic: „Scrisoarea III, în ce are mai profund original, e un pamflet, trăind dintr-o indignare furioasă, transmisă într-o năvală de epitete cacofonice: pocitură, broască, bulgăroi, grecotei, smintit, stîrpitură, fonf, flecar, găgăuță, gușat, bîlbîit. Numai un mare poet putea da noblețe unor pure injurii care altfel sînt indiciul unui lirism maxim dar întors de la extatic la grindinos". (*Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Ed. Nagard, Roma, 1980, pag. 413).

Eminescu îi supune tirului invectivei sale pe tinerii plecați la studii în străinătate, unde se dedau însă petrecerilor, desfrîului, parazitismului:

„La Paris, în lupanare de cinismu și de lene,
Cu femeile-i pierdute și-n orgiile-i obscene,
Acolo v-ați pus averea, tinerețele la stos...
Ce a scos din voi Apusul, cînd nimic nu e de scos?“

Apostrofa cu care se adresează poetul acestora evoluează spre un rechizitoriu fulminant prin care dezvăluie alte și alte păcate ale contemporanilor:

„Prea v-ați arătat arama, sfîșiind această țară,
Prea făcurăți neamul nostru de rușine și ocară,
Prea v-ați bătut joc de limbă, de străbuni și obicei,
Ca să nu s-arate-odată ce sunteți — niște mișei!“

În manieră romantică, soluția vindecătoare a societății bîntuită de lepra politică nu poate fi descoperită decît tot în trecut, într-un domn justițiar, cum este Vlad Țepeș, invocat pentru asanarea morală a unei lumi reduse la „smintiți“ și la „mișei“, pacienți de balamuc ori pușcăriași. „Poetul militant nu e numai spectatorul amuzat al teatrului său de marionete, observă Perpessicius, el este totodată și judecătorul și justițiarul“. (*Patru clasici*, Ed. Eminescu, Buc. 1974, 120).

Chiar dacă pe alocuri cititorul avizat este tentat să descopere în satira eminesciană figuri ale zilei, întrucît realul e absorbit în ficțiune, particularul în general, faptul înalță obiectul inspirației sale la rang de simbol, punînd în evidență imaginea subiectivă a atitudinii poetului față de cele prezentate și cea obiectivă, conținînd aspirațiile poporului nostru spre libertate, independență, progres, elevată spiritualitate, aspirații ale lui Eminescu însuși, cel mai mare poet național al nostru și patriotul desăvîrșit.

Începînd cu primul interpret al operei eminesciene, Titu Maiorescu, „Scrisoarea III“ s-a bucurat de îndreptățite aprecieri elogioase. De pildă, vorbind despre perfecta mînuire de către Mihai Eminescu a limbii materne, ilustrul om de cultură și cu un gust artistic neîndoielnic citează o secvență din tabloul înfățișînd odihna oastei lui Mircea de după bătălia de la Rovine: „Pe cînd oastea se așează, iată soarele apune ...“ și celelalte, afirmînd: „Nu au existat, nu vor exista în poezia română versuri mai frumoase decît acestea“ („Eminescu și poeziile lui“ — Critice, Ed. pentru Literatură,

Buc., 1966, pag. 469). Apoi, toți cei care s-au pronunțat cu privire la această capodoperă, constituindu-se în pleiada eminescologilor: G. Ibrăileanu, D. Caracostea, N. Iorga, Perpessicius, S. Cioculescu, Vl. Streinu, T. Vianu, G. Călinescu, E. Todoran, I. Iordan, Zoe Dumitrescu-Bușulenga, Al. Piru, I. Rotaru, Ioana Petrescu, Aurel Petrescu, V. Cuțitaru etc. s-au raportat la „Scrisoarea III" ca la o creație etalon atît în ceea ce privește fondul ideatic concentrat în jurul sentimentului patriotic cît și forma desăvîrșită la care a ajuns Mihai Eminescu prin contactul permanent cu creația populară și documentul vechi. În concluzie, este atît de pertinentă așezarea marelui poet român de către Tudor Vianu între valorile de excepție ale literaturii universale: „Toate popoarele își aleg printre gloriile panteonului lor național pe aceia care le reprezintă mai bine: italienii pe Dante, englezii pe Shakespeare, francezii pe Voltaire, germanii pe Goethe, rușii pe Pușkin. Românii îi deleagă lui Eminescu sarcina de a-i reprezenta în fața lumii întregi". (C. B.)

Scanned with OKEN Scanner

SONETUL CLXIX (15)

de Vasile Voiculescu

Cînd apăreau „Ultimele sonete...“ de Vasile Voiculescu, critica s-a manifestat entuziasmat, elogiind gestul poetic unic. În prefața ediției din 1964, Perpessicius le definea ca „Operă de rafinament a unui încercat meșteșugar împodobită cu atîtea versuri memorabile“. În număr de 90, numerotate în continuarea celor 154 lăsate de Shakespeare, sonetele lui Voiculescu sînt datate cu mare precizie, autorul indicînd ziua, luna, anul conceperii lor: între 2 decembrie 1954 și 21 iulie 1958. Semnificativ este faptul că „Ultimele sonete...“ se caracterizează printr-o unitate manifestată în toate planurile, în care se succed iubirea și ura, meditația asupra vieții și a scurgerii timpului, speranță și disperare, eternitatea artei, considerate pe drept cuvînt „un poem — sinteză al tuturor temelor lirice anterioare“.[1]

Poetul îl alege pe „marele Will“ în primul rînd pentru „substanța sonetelor sale“, de unde și expresia „traducere imaginară“ aplicată de Voiculescu poeziilor sale, înțeleasă ca o prelungire a spiritului modelului în timp. În „Noua glossă la sonete“ publicată în *Secolul XX* nr. 9, 1975, Zoe Dumitrescu-Bușulenga sublinia faptul că „Reluînd, în apusul vieții, sîmburele tematic și contextul filozofic al sonetelor lui Shakespeare, Voiculescu a intrat și el într-o convenție. Dar, la el, convenția este pretextul unei intrări într-o confesiune ultimă, luminată de o înțelegere a sensurilor care depășește mintea obișnuită. O sete nestinsă de cauze prime, de explicații și de finalități însuflețește un întreg univers poetic în care eroul liric se simte esențializat prin experiență, prin suferință, prin cunoaștere“.

Fiecare din sonete este în felul său „inițiac“ și sînt originale prin intensitatea mișcării de idei pe marginea

„conceptului de iubire". Argumentul aparține spiritualismului platonician din sonete. Iubirea e o forță capabilă să-l înalțe pe om în „tărîmul eternelor iubiri". În *Sonete*, poetul este dublat de gînditorul pentru care dragostea e subiect de meditație, „cerebralul și sentimentalul se interferează". Întîlnirea cu femeia înseamnă pătrunderea în miezul marilor mistere ale existenței, dragostea este un exercițiu spiritual, iubirea se identifică cu poezia. Dedesubtul jocului erotic se află „un suflet întristat de eșec" care își permite „ca ultimă iluzie, să încerce drumul marii poezii prin melancolie".[2]

Tripticul *Iubire — Artă — Eternitate* este caracteristic Sonetului 15, construit pe dialogul imaginar (cu un caracter ambiguu), subînțeles schemei binare eu-tu, altfel spus, perechea îndrăgostiților. Ipostaza pe care erosul o împrumută aici este iubirea sublimată de experiență și vîrstă. Iubirea e un fel de a trăi din amintiri. Invocarea iubitei deplasează mesajul acestui sonet spre o posibilă zonă a așteptării, traversată de teamă. Sufletul proiectîndu-se în trecut se regăsește în prezența ființei iubite. Lectura poeziei dezvăluie starea poetică din care a luat ființă muzica poemului. Fina cizelare a versului demonstrează capacitatea uimitoare a poetului de a transfigura melancolia, sentimentul grav de singurătate. Motivul melancoliei debutează cu versul „Coboară iarna... Ursa tot mai adînc se pleacă" — mărturie a impasului — ce creează sugestia unui timp de teamă, care se asociază cu iarna cea eternă a nordului polar. Starea sufletească pe care o presupune voluptatea iubirii se răsfrînge asupra destinelor paralele ale femeii și bărbatului: „Și inimile noastre se-nvăluie în nori", ca o nestinsă chemare dublată de neliniște, un drum deschis spre infinit.

Tonul nostalgic al discursului liric vine din înșiruirea comparațiilor și metaforelor care prin tensiunea interioară pe care o dezvăluie relevă relația dintre poet-timp-iubire: „Ca pe-o tocită spadă bagi sufletul în teacă, / Cu umbrele durerii viața să-ți măsori." Originalitatea poetului constă în faptul de a fi exprimat drama eternă a omului — starea de neliniște și de suferință prilejuită de trecerea timpului. Termenul „vreme" / „timp" situează absolutul în eternitate. Capacitatea de a da imaginilor o încărcătură emoțională sporită este realizată prin epitetul „viclene". Omul simte

apăsarea timpului frust. Sentimentul de percepere a timpului cunoaște o tensiune acută cauzată de neputința în fața vremelniciei oarbe, de sentimentul singurătății, în care punțile sînt rupte, transpus într-o metaforă a interiorizării de o deosebită finețe a simțirii: „Tu ai crezut că timpul în fața ta e-o punte / Și el era chiar valul ce-n urmă te-a-n-ghițit."

Ființa iubită trăiește în simbioză cu timpul, sentimentul clocotitor de altădată este filtrat, rămîne doar neîmplinirea, iubirea pierdută, dar și ireversibilitatea faptelor umane: „Mai e vreun țărm la care ai fi ieșit înot, / Greșeala să-ți răscumperi cu-o cît de grea dobîndă?". Concluzia, transcrisă metaforic, este din ce în ce mai condensată pînă la punctul final „Căci, iată, vine-nghețul, grăbit ca o osîndă!" Singura șansă de a ieși biruitor în înfruntarea cu timpul este creația, pentru a sonda adîncimile marilor adevăruri ale vieții „Ci-n gînduri, ca-ntr-o lampă, să sufli să le stingi".

Ca orice pagină literară și acest sonet oferă fiecărui cititor un alt unghi de percepție. „Singura gîndire originală — scria Heidegger — acsunde în sine acea bogăție care nu poate fi nicicînd epuizată, ci doar înțeleasă de fiecare dată mai bine, adică altfel" pentru că meritul îl are „însuși obiectul interpretării." (S. P.)

[1] V. Voiculescu, *Poezii*, Ediție și prefață de Liviu Grăsoiu, Ed. Minerva, Buc. 1983, p. XXX.

[2] Laurențiu Ulici, *Multum in parvo*, Ed. enciclopedică română, Buc., 1974, p. 358.

ȘI DACĂ...

de Mihai Eminescu

În creația artistică eminesciană chemarea iubirii și a naturii instituie un spațiu poetic de o anume specificitate și cu adînci semnificații filozofice. Poezia erotică eminesciană, de la prima ei manifestare aflată sub înrîurirea lirismului generației pașoptiste, pînă la epoca deplinei maturități artistice, caracterizată printr-o largă deschidere spre universalitate, se exprimă într-o varietate de forme și formule estetice. Insinuîndu-se în idilă și în pastel, în elegie și meditație concepția lui Eminescu despre iubire și despre natură definește un temperament romantic tumultuos ce se înalță cu demnitate și măreție sub cupola de armonie și lumină a unui templu antic.

Dacă în creația literară a înaintașilor tema iubirii și a naturii constituie obiect distinct, în opera lui Eminescu natura și erosul se îngemănează firesc, „pastelul" reflectînd trăirile afective și cognitive ale poetului. „Natura este pentru Eminescu o martoră statornică a iubirii. Cînd obiectul iubirii lipsește, natura stăruie în preajma poetului ca o prezență mîngîietoare. Cînd iubirea a murit natura continuă s-o amintească ... Atît de intim sînt întrețesute iubirea și natura în poezia lui Eminescu, încît ele ajung să se contopească, în așa fel încît amănuntele vieții naturii, mișcări abia simțite ale ramurilor, luciri stelare, răsfrîngeri ale lunii, devin limbajul tainic, delicat și august al dragostei poetului".[1]

Mihai Eminescu percepe cadrul natural prin contactul direct cu peisajul, încă de la vîrsta copilăriei și, mai apoi, cu ocazia peregrinărilor lui prin țară. Procesul de umanizare a naturii în creația eminesciană se află sub înrîurirea benefică a viziunii folclorice și a gîndirii mitice din spațiul filozofic românesc și oriental, cunoscute de poet în ceasurile de

veghe ale unei lecturi profunde și avizate. Cadrul de natură, în concepția artistică a lui Mihai Eminescu, este imaginea unei realități interioare, pe care poetul și-o construiește prin datele lumii exterioare, prin simbolurile unei naturi umanizate.

Scrisă în perioada deplinei maturități artistice poezia *Și dacă...* a fost citită într-o ședință literară a Junimii, ținută la Maiorescu acasă, la București, în anul 1883. Poetul „a dat glas unor poezii, șapte la număr, piese mici, elegiace, desăvîrșite în formă, care vorbeau despre suferințele dragostei trecute cu atît mai sfîșietor cu cît nici un regret și nici o plîngere nu erau proferate. Cuvintele cădeau ca dintr-o mare depărtare, cu rezonanțe fine și vătuite, în ceața care-l învăluia pe erou".[2] Poeziile citite atunci (S-a dus amorul, Pe lîngă plopii fără soț, Și dacă... Cînd amintirea, De-acum, Ce e amorul, Din noaptea) cînd era de față și Iosif Vulcan, au fost publicate în revista Familia, în cursul anilor 1883—1884. „Era ca o întoarcere către tinerețe; poetul a pornit din Transilvania și a sfîrșit tot acolo".[3] Poezia a fost publicată în volumul *Poezii* de Mihai Eminescu, tipărit de Maiorescu, București, Editura librăriei Socec, 1884, avînd titlul *Și dacă ramuri bat în geam.*

Din perspectiva exegezei eminesciene poezia face parte din cea de a doua etapă afectivă, înregistrată de erosul eminescian, în care eroul liric este surprins în ipostaza insului neînțeles și decepționat, ce trăiește din comoara amintirii unei iubiri pierdută de mult. Calea poeziei erotice eminesciene începe în spațiul iluziilor și al visurilor în care răsună chemările iubirii împărtășite și trăiește culoarea și mișcarea vie a codrului cu verdeață și a izvorului cu diamante. (Vezi în acest sens poeziile: Dorința, Crăiasa din povești, Lasă-ți lumea, Povestea codrului, Făt-Frumos din tei, Sara pe deal etc.). Cele mai multe poezii erotice fac parte din cea de a doua etapă, fiind elegii și meditații filozofice căci elegia este punctul de sosire al eroticii eminesciene, nu numai al experienței lui intelectuale".[4] (Vezi în acest sens poeziile: Departe sînt de tine, Pe aceeași ulicioară, Despărțire, S-a dus amorul, Din valurile vremii, Pe lîngă plopii fără soț, Mortua est, Atît de fragedă, Și dacă...) Acum cadrul de natură este rarefiat și prezentat în tonalități sumbre.

Natura este, în același timp, pentru Eminescu, sonoritate și lumină. Cele trei catrene ale poeziei *Și dacă...* compuse într-o simetrie armonioasă, cu structuri binare și într-un stil solemn și majestuos, alcătuiesc o bijuterie poetică, o monadă a perfecțiunii în artă. Imaginea iubirii de altădată stăruie în mintea și în inima poetului, iar calea mîntuirii de zbuciumul sufletesc este căutată, tot în iubire. În structura compozițională a fiecărei strofe, prin repetarea sistemului, peisajul natural — spațiu obiectiv și exterior — se subordonează și determină, în același timp, mișcarea în spațiul sufletesc — plan interior și subiectiv. A) „Și dacă ramuri bat în geam / Și se cutremur plopii, / B) E ca în minte să te am / Și-ncet să te apropii". Conjuncția coordonatoare *și*, așezată la începutul fiecărui catren, creează impresia puternică de timp nemărginit, de evocare a unei lumi în care realul s-a diseminat. Nuanța, ușor adversativă a conjuncției copulative *și*, așa cum reiese din context, pune în relație o realitate prezentă, cu una din trecut, retrăită în momentul prezent. Delimitarea precisă a realității obiective, exterioare, este potențată prin repetarea conjuncției subordonatoare dacă, ce are în contextul dat calități temporale. Valoarea condițională a conjuncției *dacă* sugerează raportul între două realități: cadrul natural (lumea obiectivă) și natura umană (lumea subiectivă). Pendularea între cele două planuri, ordonate simetric, așază timpul trăirii și timpul amintirii într-un edificiu erotic unitar și solemn. „Și dacă norii deși se duc / de iese-n luciu luna / E ca aminte să-mi aduc / De tine-ntotdeauna".

Spațiul larg dimensionat — cosmic și terestru — precum și alternanța timpului și a modului verbelor (la indicativ prezent în descrierea cadrului de natură și la conjunctiv prezent, în prezentarea spațiului afectiv) concură la impresia generală de nemărginire și perenitate.

Structura bipolară a planului afectiv este susținută pregnant prin alternanța și prin frecvența persoanei I și a II a a pronumelui, ce sugerează mișcarea sentimentului erotic.

Acordînd întîietate grupurilor nominale și verbale, pe care le desfășoară într-o simetrie unică, autorul construiește gradat, începînd cu planul concret și imediat — din prima strofă, și pînă la planul abstract și îndepărtat — din ultima strofă. Se remarcă, în acest sens, faptul că în prima strofă

substantivele denumesc obiecte concrete (3 din 4): ram, geam, plop. Aceste cuvinte descriu cadrul natural și concret. Planul afectiv este susținut de un singur substantiv abstract — minte. În strofa a doua este sugerată accederea teluricului spre celest, iar în cea de a treia strofă spațiul cosmic domină și copleșește, prin simboluri: norii deși se duc, iese-n luciu luna. Această imagine detașată de contingent se articulează perfect cu disponibilitatea spre abstractizare și meditație pe care o descoperim în finalul poeziei: „E ca aminte să-mi aduc / De tine-ntotdeauna".

În cadrul grupului verbal se constată subordonarea prin funcția tranzitivă și reflexivă a limbajului poetic. Astfel, în prima strofă limbajul are — mai cu seamă, virtuți tranzitive, denotative, verbul având sens propriu: bat (ramuri); să te apropii. Doar verbul *se cutremur* (plopii) are sens figurat. În strofa a doua verbele au sens figurat. În context, limbajul are virtuți reflexive și valori conotative: stele bat în lac; luminînd; înseninînd (gîndul). Valorile tranzitive ale grupului verbal din ultima strofă pot sugera capacitatea de generalizare și abstractizare a versului, care exprimă concepte teoretice, specifice unei realități intelectuale și afective de nuanță meditativă și filozofică.

Și dacă... pune în evidență, cu ajutorul paralelismului sintactic, o relație de dependență între universul „real" al naturii și spațiul afectiv al umanului. Cele trei strofe repetă, cu mici modificări, o structură sintactică unică. În jurul regentei, redusă la un singur cuvînt: (E) gravitează universul naturii (primele două versuri din fiecare strofă) și acela al mișcărilor interioare (ultimele două versuri). „Primele două versuri dețin, în raport cu regenta, funcția de subiective; natura, ale cărei mișcări sînt construite, toate, la prezent indicativ, alcătuiește astfel subiectul ferm al existenței universale. Verbul din regentă poate fi citit ca verb copulativ (și atunci versurile 3—4 sînt propoziții predicative) dar el e mai degrabă interpretabil ca verb al existenței și în acest caz propozițiile care consemnează — utilizînd constant modul conjunctiv — mișcările sufletești sînt, din punct de vedere sintactic, finale. Indiferent de statutul pe care îl acordăm verbului din regentă, din punct de vedere semantic relația celor două planuri rămîne aceeași: existența fermă a naturii, „realitatea" ei, se repercutează asupra spațiului

sufletesc, liber de orice conținut ferm (l-am numit „ireal"), într-un fel de transfer de realitate".[5]

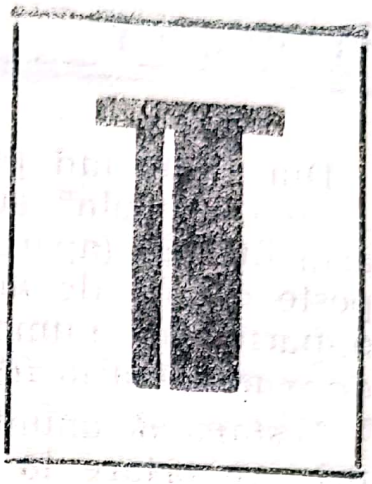
Iubirea văzută de Mihai Eminescu, și în această poezie, poate fi înțeleasă ca ideal posibil de împlinit, prin sacrificiu. Poetul proiectează sentimentul iubirii în eternitate, pledînd, ca de altfel în întreaga creație, de la poezia „De-aș avea" pînă la „Luceafărul", pentru spiritualizarea sentimentului erotic, căruia să nu-i fie cunoscute nimicnicia și efemerul. „Eminescu, spune Titu Maiorescu, iar ideea o preia apoi G. Călinescu, caută dragostea, nu femeia, copie imperfectă a unui prototip irealizabil, victimă mereu a improvizației și a absurdului". Această viziune conferă poeziei *Și dacă...* lumină și seninătate, armonie și liniște mioritică. Durerea despărțirii se conjugă cu imaginea iubirii de altădată și se estompează treptat, pe măsură ce amintirea iubitei cuprinde întreaga fire: „E ca durerea mea s-o-mpac / Înseninîndu-mi gîndul." Ieșind din contingent, eroul liric înțelege iubirea ca pe un sentiment general-uman, ce nu se supune unor limite de spațiu și timp, ca moment de înnobilare a spiritului și ca pe o victorie asupra morții și uitării.

Mihai Eminescu și, mai apoi, Lucian Blaga au învești mîntat în haina nepieritoare a lirismului filozofic, de mare anvergură, cîntecul erotic înscriindu-l în patrimoniul literaturii universale ca valoare eternă. Acest lucru a fost posibil doar prin adîncimea simțirii și a cugetării poetice, prin sublimul viziunii lor artistice.

„Cîntecul care ne face să smțim mai intens și mai adînc, acela care fructifică terenul lăuntric este un cîntec binecuvîntat. Eminescu a fost rapsodul unui astfel de cîntec, prin care el a eliberat în sufletul românesc o mare provizie de forțe vii și l-a făcut să anexeze întinse regiuni productive ale vieții interioare".[6] (I. I.)

---

[1] Vianu, Tudor, *Studii de literatură română*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1965, p. 268.
[2] Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Mihai Eminescu*, Editura Tineretului, București, 1963, p. 252.
[3] Op. cit., p. 252.
[4] Popovici Dumitru, *Poezia lui Mihai Eminescu*, Editura Tineretului, București, 1969, p. 257.
[5] Petrescu Ioana Em., *Eminescu și mutațiile poeziei românești*, Editura, Dacia, Cluj, 1989, p. 65—66.
[6] Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu, *Istoria literaturii române moderne*, Editura Didactica și Pedagogică, București, 1971, p. 236.



TESTAMENT

de Tudor Arghezi

Dacă Arghezi, poet atît de controversat de contemporanii săi, a fost în cele din urmă recunoscut ca „cel mai mare poet al nostru de la Eminescu încoace“[1] aceasta se datorează vastității operei și personalității sale, ca și temperamentului viguros, singurul „ce-i poate fi opus“ lui Eminescu.[2] Aprecierea lui Al. George potriit căreia „Arghezi rămîne un clasic al viitorului“[3] e o elocventă sinteză a nenumăratelor dispute asupra tradiționalismului sau modernismului poetului. Depășind-o însă ca dilemă ce nu-l reprezintă, Arghezi devine un autentic poet universal, modernist „în filiera lui Baudelaire sau Mallarmé“ pus în relație cu Maeterlinck[4], amintind de Verlaine și Francis James,[5] apropiat de Villon (Hubert Juin), de Paul Claudel, Leon Bloy, F. G. Lorca sau R.M. Rilke.

Arghezi debutează editorial tîrziu (1927), la vîrsta cînd confrații de breaslă publicaseră de mult primele lor opere. *Cuvinte potrivite* bulversează viața literară prin originalitatea și îndrăzneala limbajului poetic.

Poezia *Testament* care deschide acest volum sintetizează nu numai concepțiile despre artă ale lui Arghezi dar definește programatic întreaga creație lirică a poetului.

Scanned with OKEN Scanner

Din 1904 cînd publică articolul *Vers și poezie* în revista „Linia dreaptă" și pînă în 1967 la ultimul articol despre arta literară (apărut în „Familia"), Arghezi dăduse la iveală peste o sută de articole tangente acestei teme, nelăsînd la o parte nici numeroasele *ars poetica* de la volumul *Rugă de seară* pînă la *Ia aminte* (vol. XC, 1970).

Testament anunță prin titlu un sfîrșit, nejustificîndu-se prin raportare la operă căci el e de fapt un program ce *începe* o operă poetică (pînă în 1927 poezia sa „aspră" nu se născuse cu adevărat). El e expresia unui crez artistic (poetic) temeinic și cu consecvență urmat de Arghezi. Arta lui își găsește aici o strălucită definiție metaforică.

Ideile fundamentale ale poeziei au fost în repetate rînduri formulate de exegeți.[6] Cea care se raportează direct la titlu este legătura între generații și responsabilitatea urmașilor față de mesajul primit de la străbuni.

Moștenirea spirituală transmisă fiului său, cartea, adună în ea tot ce-au acumulat generații la rînd și devine, la rîndul ei, o *treaptă*. Născută din răzvrătirea celui ce-și înscrie numele pe ea, cartea e nu numai denunțul unui dezechilibru social, al împărțirii lumii în robi și domni, dar și simbolul îndrăznelii de a se opune, mesajul izbăvirii, „hrisovul cel dintîi" și mărturia unui drum anevoios „de la biologic la social și apoi la intelectual"[7] așa cum va fi el ilustrat în *Cîntare omului*. Această ascensiune nu e însă una domoală, calmă, netedă, ci, semnificativ:

„Prin rîpi și gropi adînci,
Suite de bătrînii mei pe brînci",

un drum de „sute de ani" al caznei și sudorii. Ca mesager al acestei trude și dureri, poetul e un tezaur de oseminte. Cu el se produce un eveniment: cartea vine să se așeze între generațiile de străbuni și cele care vin de-acum înainte, iar poetul e cel ales să-și scrie numele pe ea, cel ales să reverse cuvintele *„potrivite" cu sufletul* către o altă generație de robi.

„Cenușa morților" sau memoria lor îi este poetului plămadă pentru idolul înalt, devenit de piatră, ce simbolizează temeiul unei statornicii morale solicitate și urmașilor:

„Am luat cenușa morților din vatră
Și am făcut-o Dumenezu de piatră,
Hotar înalt, cu două lumi pe poale,
Păzind în piscul datoriei tale".

Arghezi e un poet al datoriei în căutare de certitudini: el „silabisește divinitatea concluzionînd-o din omenosul, bătrînul cult al morților și din tot atît de nobila idee a datoriei".[8]

Imaginea grotească a stăpînului jucînd „ca un țap înjunghiat": e subliniată de ideea biciului răbdat întors în cuvinte, *izbăvire* și *pedeapsă* împotriva „domnilor".

Limbajul aspru, frust în referirile la lumea străbunilor — concordă cu duritatea vieții lor, muncite, crîncen înhămate la un jug de piatră. Textual, poezia devine, din strofa a treia, o însușire de atinomii definind două universuri distincte. Slujind prima idee a poeziei, ele dau însă, prin concretețea lor sugestivă, o imagine despre nașterea poeziei, despre *potrivirea* cuvintelor într-o carte mărturie. Cele două universuri, comunică printr-un proces osmotic. Astfel poezia se naște, *se ivește* din limbajul și suferința „robilor cu saricile". Sursa artei e tocmai acest fond străvechi, plin de concretețe, dur, din care răzbește răzvrătirea: *rîpi, gropi, robi, sarici, plăvani, sapă, brazdă, sudoare, frămîntate* etc. „Graiul cu-ndemnuri pentru vite" nu se poate transforma în poezie decît păstrînd seva, autenticitatea. Tot travaliul artistului trebuie să se supună acestei atitudini realiste:

„Veninul strîns l-am preschimbat în miere
Lăsînd întreagă dulcea lui putere" (s. n.)

Asprimea vocabulelor alese nu e întîmplătoare și nici sensurile nu sînt gratuit căutate. Din *zdrențe* (imagine și a pauperității) adică din „resturi" verbale sau detritusuri, din *venin* (forță ucigătoare, dușmănie), din *ocară, bube, mucegaiuri* și *noroi* (asprimi și sensuri maligne) poetul zămislește poezia, „cuvintele potrivite". Un alt teritoriu verbal e format din vocabulele ce delimitează lumea artei: *leagăne, versuri, icoane, muguri, coroane, miere, frumusețe* și *preșuri noi.*

„Înfățișată ca un dar umil, poezia, cartea e un prinos și o închinare în fața strămoșilor truditori"[10].

Scanned with OKEN Scanner

„E-ndreptățirea ramurei obscure
Ieșită la lumină din pădure
Și dînd în vîrf, ca un ciorchin de negi,
Rodul durerii de vecii întregi".

De la materialul „brut", rugos al limbajului *suferinței* și *antipoeziei*, artistul ajunge, transfigurînd, la poezie, cu prețul *frămîntării mii de săptămîni*. Aici e munca făurarului, a celui care prelucrează îndelung, migălit.

„Slova de foc și slova făurită
Imperecheate-n carte se mărită,
Ca fierul cald îmbrățișat în clește".

„Nunta" cuvîntului inspirat, cu sursa divină — „cuvîntul sprinten, fierbinte de viață, expresie directă a sensibilității"[11] cu slova elaborată, distilată și modelată, meșteșugită, se face prin *îmbrățișarea* pe care numai artistul, *homo faber*, „rival al divinității"[12], o poate celebra.

„Poezia e însăși viața, scrie Arghezi[13], e umbra și lumina care catifelează natura și dă omului senzația că trăiește cu planeta lui în cer. Pretudindeni în toate este poezie, ca și cum omul și-ar purta capul cuprins într-o aureolă de icoană".

„Cea mai complexă *ars poetica* întîlnită pînă azi în literatura română"[14] înfățișează pe poet ca exponentul celei mai vaste experiențe, aceea a omenirii întregi. În el se concentrează forțele lumii, el e luptătorul și zeul, om și Isus al izbăvirii, care crede în puterea regeneratoare a cuvîntului, în energia lui revoluționară, și împlinește o misiune mai presus de voința lui. *Omul* suferă o dată cu ceilalți și se răzvrătește, *poetul* ia asupra sa durerea și cazna tuturor înaintașilor de o stirpe cu el, se răstignește și renaște solidar cu ai săi. Arta lui e energetică și ea înseamnă talent, har, dar și muncă, trudă, chin și teritoriul ei nu e unul protectoral, selectiv la modul purificării artificiale. Dacă poezia lui Arghezi e o alăturare surprinzătoare de sublim și abjecție, este pentru că arta lui se mișcă pe toate registrele cu egală dezinvoltură. Un poet mare *se naște* și *se face*. Iar „poezia e țipăt între noaptea care ne precede și ne urmează, soluție provizorie între două necunoscute", scrie Arghezi.

„Slova de foc" și „slova făurită" sînt expresia unei *dualități structurale* a lui Arghezi: „între acestea s-a zbătut, între acesea și-a hrănit gravele neliniști, aspirînd spre cer și căzînd mereu pe pămînt, spre care-l rechema neîncetat stirpea plugărească atît de veche"[15]. (B. O.)

---

[1] M. Ralea, *Tudor Arghezi*, în *Tudor Arghezi*, Ed. Eminescu, 1971, p. 21, (după „Viața rom", XX, 6—7, 1921). În același context menționăm și alte atestări ca poet pus alături de Eminescu: F. Aderca, 1926 — „un nou Eminescu" („Viața lit." / I, nr. 28) G. Călinescu, 1927, — „cel mai mare poet contemporan al nostru" („Sinteza", I, nr. 3—4), N. D. Cocea, V. Demetrius, Galaction — „luceafărul generației noastre" și „gloria de mîine a literaturii românești" (*La răspîntie de veacuri* cap. V). Cf. D. Micu, *Tudor Arghezi*, Ed. Albatros, 1972, Al. Bojin, *Fenomenul arghezian. Unele orientări metodologice în studiul literaturii române*, Ed. did. și ped., 1976, p. 7—9., I. Ludo, 1913 — „cel mai mare poet român de azi" (în „Absolutio" an I nr. 1, dec.).

[2] Pomp. Constantinescu, *Tudor Arghezi*, în *Studii și cronici literare*. Ed. „Albatros", 1974, p. 156.

[3] Al. George, *Marele Alfa*, Ed. „Cartea Rom", 1970, p. 172.

[4] Cf. Vl. Streinu, *Tudor Arghezi: Cuvinte potrivite*, în *Tudor Arghezi*, Ed. Eminescu, 1971, p. 42—55.

[5] Cf. G. Călinescu.

[6] Al. Bojin, op. cit., Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Început și capăt de înțelepciune*, în „Sec. XX", nr. 8, 1967 (p. 12—14), Al. George, *Marele Alpha*, Ed. Cartea Rom., 1970, ș.a.

[7] Zoe Dumitrescu-Buşulenga, op. cit., p. 12.

[8] Ibid., p. 13.

[9] Apud. Al. Bojin, op. cit., p. 29.

[10] Zoe Dumitrescu-Buşulenga, op. cit., p. 13.

[11] Cf. S. Cioculescu (1971), apud Al. Bojin, op. cit., p. 35.

[12] M. Petroveanu, *Tudor Arghezi poetul*, 1961, p. 36.

[13] *Buletinul: Poezia. Poetul*, în „Progresul social", an II 1933, nr. 7, 20 iul. p. 501—506, apud. Al. Bojin, op. cit., p. 37.

[14] Al. Bojin, op. cit., p. 38.

[15] Cf. Zoe Dumitrescu-Buşulenga, op. cit., p. 14.

Scanned with OKEN Scanner

TOMA ALIMOȘ

Text popular devenit clasic, atît în ceea ce privește recunoașterea valorii sale de excepție de către mari personalități ale criticii noastre literare, cît și în sensul originar al termenului, de „model", studiat ca atare în școală, balada *Toma Alimoș* n-a cunoscut pînă în anii din urmă nici vreun studiu aprofundat, nici vreun *corpus* al variantelor sale. Îi revine cercetătorului Iordan Datcu meritul de a-și fi asumat aceste nobile tentative de a readuce în atenția celor interesați de studiul fenomenului folcloric românesc textul variantelor celor mai reprezentative ale baladei (*Toma Alimoș. Texte poetice alese*, antologie, prefață și bibliografie de Iordan Datcu, Ed. „Minerva", col. „Meșterul Manole", Buc., 1986), de a oferi totodată un studiu atent și documentat al acestei creații reprezentative a eposului național. Între însușirile care autentifică valoarea cîntecului bătrînesc în discuție sînt de reținut „*specificitatea* sa (n-a fost semnalat la nici unul din popoarele vecine)", „larga sa *reprezentativitate* (a fost cules de pe toată oekumena românească)" și „*vechimea* sa" cărora li se adaugă, în mod firesc, virtuțile estetice.

Cum în manualele noastre se află antologată varianta G. Dem. Teodorescu (v. *Poezii populare române*, Ed. „Minerva", Buc., p. 636), nu vom insista asupra studiului variantelor, ci vom avea în vedere doar acest text, el însuși reprezentativ pentru înțelegerea fondului mitico-folcloric al baladei, a structurii acesteia și a valorii sale estetice.

Pornind de la structura personajelor și tipul de conflict din text putem afirma că *Toma Alimoș* este o baladă voinicească, și nu una haiducească (statutul personajelor este ambiguu, iar conflictul are în vedere doar cei doi actanți, fără a avea vreo implicație socială mai amplă decît confruntarea directă a acestora), în care deosebim cîteva motive

fundamentale: 1. Popasul „la puțul Porumbului"; 2. Fapta mișelească a lui Manea; 3. Pedepsirea ucigașului; 4. Dispoziției testamentare și moartea eroului; 5. Drumul calului spre a împlini ultima dorință a stăpînului.

Prima secvență a baladei impresionează din mai multe puncte de vedere. Locul acțiunii este plasat undeva la confluența cîmpiei și a muntelui, într-un loc de sinteză a acestor configurații geografice: „La poalele muntelui / Muntelui Pleșuvului, / În mijlocul cîmpului", sau, mai subtil, „Pe cîmpia verde-ntinsă / Și de cetine coprinsă". Venind de aiurea, voinicul poposește „La puțul / Porumbului", își priponește calul (spre a nu produce stricăciuni) și-și așază să mănînce și să bea „vin din burdușel". Patronimicul Alimoș a atras atenția multor comentatori ai baladei, aceștia întrecîndu-se parcă în a găsi etimologia cuvîntului, deși — credem — cea mai plauzibilă soluție este cea oferită chiar de alte variante: *Toma d-a lu' Moș, Toma a lui Moș* sau *Toma Dalimoș*, așa că singura problemă legată de provenienta acestui nume ar fi cea referitoare la *Moș*, termen cu multiple implicații în mitologia românească. Statutul de haiduc al eroului nu este foarte clar definit, lipsîndu-i unele din complinirile caracteristice (nu-i lipsit de interes să amintim că în varianta Alecsandri eroul este *boier).* Reținem drept caracteristică personajului *nevoia de a comunica*, dorința de a avea un tovarăș de popas. Reflectarea acestei necesități o aflăm în închinarea burdușelului (într-o ordine strictă, gradată) către cal, arme și codru, spre cei apropiați sufletului său însingurat. La rîndul lor, aceste elemente par să răspundă voinicului, dar într-o ordine perfect inversată: „Și cum sta / De închina, / Codrul se cutremura / Ulmi și brazi / Se cletina, / Fagi și paltimi / Se pleca, / Fruntea / De i-o răcorea, / Mîna / De i-o săruta; / Armele din teci ieșea, / Murguleț-u-i rîncheza". Comuniunea omului cu natura este astfel oglindită în versuri de o rară frumusețe, amintind mai degrabă de genul liric decît de eposul eroic.

Sosirea lui Manea este marcată stilistic de o interogație retorică („Și departe ce-mi zărea"), apoi de o repetiție întreruptă de o interjecție tipică pentru a semnala dramatismul situației: „Că-mi venea, măre, venea ...", ambele avînd ca efect crearea situației tensionate care va urma. Simpa-

tiile și antipatiile autorului anonim sînt evidente încă din prezentarea celor doi protagoniști: unul este „Nalt la stat, / Mare la sfat / Și viteaz cum n-a mai stat", celălalt, „...slutul / Și urîtul; / Manea, grosul / Ș-arțăgosul"; apoi, în timp ce unul stătea pașnic la umbra arborilor, celălalt vine aidoma unei forțe obscure a naturii, așa cum apare ea în basmele noastre, căreia eroul va trebui să i se opună. Chiar statutul eroilor este diferit: Toma este „haiduc (eventual, boier) din Țara de Jos", în timp ce Manea este „Stăpînul / Moșiilor, / Și domnul / Cîmpiilor"; dacă amănuntul topografic referitor la Toma este precis, indicînd neapărat o anume parte a Moldovei, dar și statutul său de *venetic*, cele ce-l privesc pe Manea sînt mai vagi (hiperbolice însă prin pluralul articulat hotărît al epitetelor), dar ni-l înfățișează ca pe *un om al locului*. Antiteza dintre cei doi eroi privește așadar mai multe elemente definitorii: felul de a fi și aspectul exterior, originea și relația cu locul acțiunii, modul de a reacționa în momentul întîlnirii, precum și acela de a rezolva un eventual conflict. Motivația mîniei lui Manea depășește limitele unor pagube reale, atingînd proporții hiperbolice, eroul sensibil și grijuliu de la începutul baladei este învinuit de a fi distrus chiar *ordo rerum*: „Copile / Mi-ai înșelat, / Florile / Mi le-ai călcat, / Apele / Mi-ai turburat, / Livezi / Verzi / Mi-ai încurcat, Păduri / Mari / Mi-ai dărîmat". Răspunsul lui Toma, reacția sa concordă cu felul de a se purta de pînă în acest punct, aceeași atitudine înclinată mai degrabă spre prietenie și comunicare îl caracterizează și în fața potențialului dușman.

Manea încalcă nescrisul cod al voiniciei tradiționale, atacînd mișelește pe cel ce-i întindea o mînă, dacă nu prietenească, cel puțin împăciuitoare și lipsită de scopuri mîrșave: simulînd că acceptă oferta lui Toma, *stăpînul moșiilor* îl rănește mortal pe erou și apoi fuge în goana calului. Comentînd fapta, autorul anonim observă: „Și fugea, nene, fugea, / Vitejia / Cu fuga!" Neconcordanța dintre vorbă și faptă este evidentă, de la a pretinde „murgul vamă" pînă la crima tîlhărească este o distanță enormă.

O posibilă opoziție între cele două personaje se realizează și prin modul în care se adresează fiecare către celălalt: *frate Mane, măi fîrtate / verișcane;* primele vocative exprimă sinceritate, dorința de a stinge un posibil conflict, iar cel

din urmă conține o evidentă notă ironic-peiorativă (cel puțin în această variantă a baladei). Impresia este întărită de insistența informatorului asupra termenului folosit de Toma: „Ca c-un frate să vorbească".

Reacția haiducului nu întîrzie, acesta nu-și pierde cumpătul, depășește șocul rănii mortale, dar nu vrea să lase nepedepsită fapta abominabilă a lui Manea. Prin intermediul unui epitet și al unei comparații se fixează condiția morală a fugarului: „fecior de lele / Și viteaz ca o muiere ..." Mai apoi, același Manea este numit metaforic „ăl cîine rău", fixîndu-i-se astfel în mod definitiv statutul.

În logica internă a baladei se produce o ruptură, deoarece, invocat de stăpîn să-l ajute la *bătrînețe*, așa cum o făcuse mai demult, calul, prezentat la început ca „vită mută / ... / N-are gură să-mi răspundă!", se transformă în actant-adjuvant al eroului principal, întocmai ca-n basme. Respectînd un cod al voiniciei (pe care l-am invocat anterior), Toma, ajutat de murg, îl va depăși pe Manea și-l va aștepta pentru confruntare fățișă. Pedeapsa ucigașului va fi pe măsura faptei, lovit năprasnic, Manea este decapitat; imaginea calului fugind în lume cu trupul, ca și aceea a capului căzut în țărînă exprimă pedeapsa în veci a celui ce încalcă regulile omeniei, a ucigașului care nu-și va găsi niciodată odihna (nici după moarte, așadar).

În final, respectînd iarăși o anume concepție despre viață și moarte, despre om și natura în care-și petrece întreaga viață, eroul popular cere calului să fie îngropat în plin cîmp, avînd anume flori la căpătîi și urmînd a plîns „cu dor" și „cu foc" de iubita sa. Recunoaștem și aici scenariul întîlnit în alte creații populare, în primul rînd în *Miorița*, o pace dominată însă de cea mai adîncă jale stăpînește ultima parte a baladei. Nu e lipsit de interes să observăm că natura participă la întreg ceremonialul funebru, dar alături de aceasta este prezent și elementul uman, reprezentat de „mîndră" (durerea erosului neîmplinit) și fratele de la „paltinii trăsniți" (preluarea, tot dureroasă, a unei experiențe de viață). Prin reacția elementelor naturale în momentul împlinirii ceremonialului funebru se obține o imagine poetică de o mare frumusețe; reluînd versuri din prima parte a baladei care exprimau apropierea intimă a lui Toma de codru, de natura care l-a înțeles și

l-a protejat de-a lungul vieții și-l primește fără stridențe, dar cu sinceritate, creatorul anonim lasă, în mod discret, să întrezărim părerea de rău că (încă) o viață s-a întrerupt prematur și tragic. Nu altul era procedeul utilizat în finalul baladei *Miorița*, unde întîlneam, de asemenea, reluarea ceremonialului nupțial / mortuar care trebuia ascuns „măicuței bătrîne".

Balada *Toma Alimoș* demonstrează în mod strălucit valoarea folclorului nostru, a eposului popular; în mod deosebit, evidențiază, de asemenea, trecerea normală, neartificială a unor motive literare, de la un gen literar la altul, de la o specie la alta, în cadrul aceluiași gen. Totodată, cercetarea atentă a textului baladei ne conduce spre concluzia firească: studiul cîntecului bătrînesc oferă încă satisfacții și surprize neașteptate, dovedind că, alături de *Miorița* și *Mănăstirea Argeșului*, multe balade ar merita o abordare atentă care să le evidențieze valențele artistice și originalitatea. (A. N.)

---

[1] Datcu Iordan, *Toma Alimoș. Texte poetice alese* — antologie — Editura Minerva București, 1986, p. 5.

ȚIGANIADA

de Ion Budai-Deleanu

Cam la un secol după ce Dimitrie Cantemir demonstrase virtuțile expresive ale limbii române, creînd romanul *Istoria Ieroglifică*, iluministul Ion Budai-Deleanu oferă un alt strălucit exemplu de valorificare a virtualităților stilistice ale acesteia, scriind capodopera *ȚIGANIADA sau TABĂRA* ȚIGANILOR.[1] *Poemation eroi-comico-satiric alcătuit în doasprăzece cîntece de Leonachi Dianeu, îmbogățit cu multe însemnări și luări aminte critece, filosofice, istorice, filologhice și gramatece de către Mitru Perea și alții mai mulți în anul 1800*, prima și singura epopee terminată din cultura noastră. În mod oarecum neașteptat și spre deosebire de alte tentative de același gen din secolul trecut, Budai-Deleanu alege ca protagonistă a lucrării sale (subtil alegorică și evident parodică), nu vreo personalitate magnifică a istoriei naționale (chiar dacă acțiunea e plasată în timpul lui Vlad Țepeș și acesta însuși apare ca personaj episodic), ci heterogena și gălăgioasa comunitate a țiganilor.

În ansamblul operei, țiganii reprezintă coordonata comico-satirică a epopeii, dar și substanța filosofică a meditației asupra condiției umane în general. Dincolo de ideile propriu-zis luministe ale autorului, cît și de aura mai generală a AUFKLARUNG-ului (în germană substantivul e feminin: die AUFKLARUNG — luminismul), comportamentul comunității gitane a semnificativ pentru mentalitatea populațiilor înapoiate puse față în față cu asumarea democratică a propriei libertăți.

De altfel în context artistic țiganii nu au nici un merit pentru a-și obține libertatea și proprietățile, ci sînt pur și simplu supuși unui EXPERIMENT din afară:

„Musă! ce lui Omir odinioară
Cîntași «Vatrahomiomahia».
Cîntă și mie, fii bunișoară,
Toate cîte făcu țigănia,
Cînd Vlad-Vodă-îi dete slobozenie,
Arme ș'olaturi de moșie ...“

Părerea (insinuată în text și în note) că domnitorul ar fi vrut să-i folosească împotriva turcilor fie și sub forma de a nu ajunge iscoade ale „păgînilor“ e total neserioasă întrucît se știe prea bine cum a acționat „dalba țigănie“ în momentul sosirii presupușilor turci:

„Domnilor turci! deh, fie-vă milă
Dă țigănia noastră săraca!
Că zieu! nu dă voie, ci dă sîlă,
Ca mai rău doară să nu petreacă,
Au trebuit armele să îmbrace
Neavînd dă nevoie ce mai face!
Tot Vlad-Vodă e ahăstor dă vină ...“ etc.

Deci nu dintr-o necesitate internă (comunitară) își asumă țiganii libertatea și proprietățile, „ci dă silă“, considerîndu-le, nici vorbă, ceva străin și, la urma urmei, fără valoare, de unde și ușurința cu care renunță la ele. Poltroni, leneși, robiți numai pîntecului și neputîndu-și închipui o viață altfel decît aceea pe care au dus-o pînă atunci, țiganii reduc întreaga evoluție istorică a umanității la hazardul „norocului“ lor și, plini de importanță, își propun alegerea unei forme de guvernămînt. Desigur, înfruntările „ideologice“ dintre susținătorii diverselor forme de organizare statală dezvăluie fără îndoială concepția politică a lui Ion Budai-Deleanu, dar nu acesta este lucrul cel mai important.

Mult mai important rămîne de fapt meditația istorială asupra evoluției organice, asupra asumării unei anumite forme de organizare concordante cu nivelul socio-economic al comunității, meditație care va trece, tot prin filieră ardeleană, în teoria *formelor fără fond* la MAIORESCU. În ce privește ȚIGANIADA, comportamentul cetățenesc al gloatelor gitane și al „voivozilor“ ei constituie expresia tipică a proliferării *democrației formelor fără fond.*

Ar fi însă injust, din perspectiva operei, să considerăm că „accidentul" țigănesc este nota definitorie a devenirii societății umane. De altfel *ȚIGANIADA* însăși se încheie cu dezvăluirea coordonatei eroice — singura cu adevărat capabilă să învingă *Răul* și să instituie, fie cît de tîrziu, adevărata libertate și adevărata democrație. „Du-ne — va eclama în final oștirea munteană în fața lui ROMÂNDOR — măcar în ce parte, / Ori la slobozie sau la moarte!"

„Ca orice epopee, și mai ales, ca orice epopee comică, *ȚIGANIADA* se hrănește dintr-o îndelungată tradiție literară, pe care o integrează și, în același timp, o parodiază. Dar, cu sentimentul unui *întemeietor*, Budai-Deleanu săvîrșește gestul unei „întoarceri la HOMER", care e o întoarcere spre poezia originară. Homer din *ILIADA*, Homer din ODISEEA, dar și Homer din BATRAHOMIOMAHIA, adică poetul total elogiat de ARISTOTEL, acesta este mitul lui Homer în care crede Budai-Deleanul".[2]

Opera este structurată în 12 „cîntece" iar acțiunea se desfășoară pe mai multe planuri care-i privesc în primul rînd pe țigani, dar și luptele dintre munteni și turci, sau confruntările dintre puterile divine. Parodia este savant construită, mimînd modelul antic și alternînd grotescul cu eroicul. Sînt cel puțin cîteva scene de mare virtuozitate artistică, presupunînd un talent excepțional, cum ar fi prezentarea cetelor țigănești, a raiului „în viziunea" lui Parpangel, descrierea confruntării sfinților cu dracii sau hiperbolizata păruială a țiganilor.

Planul eroic al epopeii este dominat de cîteva personaje, Vlad Țepeș, în primul rînd, apoi de viteazul Argineanu (personaj de sorginte folclorică), iar în final, de personajul-simbol Romândor. În ceea ce-l privește pe primul dintre cei citați, el este prin definiție personajul eroic din epopeea ȚIGANIADA de Ion Budai-Deleanu.

În economia textului, domnitorul muntean rămîne principalul actant al „aventurii" gitane, întrucît, prin hotărîrea sa de a plasa gloatele țigănești înarmate la Spăteni (între Bărbătești și Inimoasa), declanșează un lanț întreg de întîmplări sugestive pentru comportamentul și mentalitatea acestei populații oropsite de istorie.

Altfel, în ansamblul operei, Vlad Țepeș își păstrează întreaga măreție legendară. Viteaz, demn, intransigent, MARELE VIOEVOD dă solilor Porții un răspuns de neuitat:

„Spune că-atunci cînd iepurii-în goană
Vor lua pe ogari, lupilor moarte
Mieii vor da, poate că atunci doară
M-oi închina; iar nu de-astă oară!"

În relațiile cu „dalba țigănie" e de o înțelepciune cu totul detașată. Țiganii, pentru el, sînt, pur și simplu, spectacol.

Vlad Țepeș devine în *Țiganiada* simbol al demnității naționale, discret evocat într-o epocă de fanariotă decadență, prototip al omului politic activ și eficace. Putem avansa deci ideea că, totodată, el devine personajul plasat antitetic de întreaga „formidabilă" galerie a „voivozilor" țigani.

Întocmai se petrec lucrurile cu viteazul Argineanu, model al luptătorilor munteni, aflat, contrapunctic, în relație cu Parpangel, „strălucit" reprezentant al virtuții gitane (privit totuși cu simpatie de autor, datorită iubirii, sentiment pururea nobil).

În plan stilistic, reținem capacitatea lui Budai-Deleanu de a reda modul caracteristic de a vorbi al eroilor săi, cu particularitățile fonetice specifice, verva deosebită a expunerii și, nu în ultimul rînd, cunoașterea perfectă a psihologiei gloatelor dezorganizate și centrifuge. Graiul muntenesc se îmbină în mod armonios cu elemente de argou, arhaismele — cu neologismele, creînd imaginea unei limbi de mare forță expresivă, capabilă să redea, în egală măsură, sublimul și ridicolul.

De obicei, sînt mai puțin comentate notele de subsol, atribuite unor presupuși exegeți ai operei. De fapt, avem aici încă o operă, creată (în cel mai modern stil) pe marginea celei dintîi. Intervențiile unor Criticos, Mîndrilă, Onochefalos, Idiotiseanul, C. Simplițian, considerațiile docte sau tîmpe ale acestora dezvăluie caractere dintre cele mai interesante, autodefinindu-se în raport cu opera propriu-zisă. Așa, de exemplu, se întîmplă cu Onochefalos,

personaj celebru din scholiile .notele) ȚIGANIADEI È cel mai tîmp dintre toți *comentatorii* epopeii — adevărat „*cap de măgar*“ (în limba greacă, onos = măgar și kephale = cap). Totuși Chir Onochefalos are un anume bun simț al limitelor lui, crezînd ca atare toate „*isprăvile*“ din epopee pe motiv că „*poeticul așa află scris*“ în „manuscrisele“ de la Cioara și Zănoaga. Îl secondează cam îndeaproape Cocan Idiotiseanul.

Uneori, între „comentatori“ se angajează „docte“ dialoguri, cum ar fi următorul: „Dar cum s-au putut întîmpla ca Vlad-Vodă să-i mîie la înimoasa? Ce va să zică aceasta?“ — C. Onochefalos. „Dar bine, vere, nu știi tu că s-află satul acela și astăzi în Țara Muntenească?“ — C. Idiotiseanul.

Ion Budai-Deleanu dovedește inventivitate și talent în crearea toponimelor și a antroponimelor, atribuindu-le acestora efect caracteriologic sau simbolic, așa cum vor proceda mai tîrziu V. Alecsandri, C. Negruzzi (în teatrul său, mai ales) sau I. L. Caragiale. Referindu-se la forța expresivă a scrisului lui Ion Budai-Deleanu, G. Călinescu notează: „Budai tratează cuvintele ca pe niște făpturi moi și le dă pe loc la rimă genul și terminația trebuitoare. (... Numai Eminescu mai tîrziu a siluit limba sau a scociorît forme cu atîta sistemă și Budai îi este un mare înaintaș. De aceea opera lui Budai-Deleanu pare azi așa de modernă și hrănită cum e din tradiția sătească, deși începută înainte de 1800, lasă în urmă ca învechite atîtea lucruri dintre 1830-1850“[3].

Nu e lipsit de interes să arătăm că *Țiganiada* a văzut lumina tiparului mult timp după scrierea ei (1800-1812), abia în 1875, în revista *Buciumul Român* din Iași, iar în volum abia în 1925, sub îngrijirea merituosului editor Gh. Cardaș.

Paradoxal, manuscrisul epopeii a fost regăsit și valorificat tîrziu, pus în valoare la mulți ani după moartea autorului, iar Budai-Deleanu recurge la începutul poemei

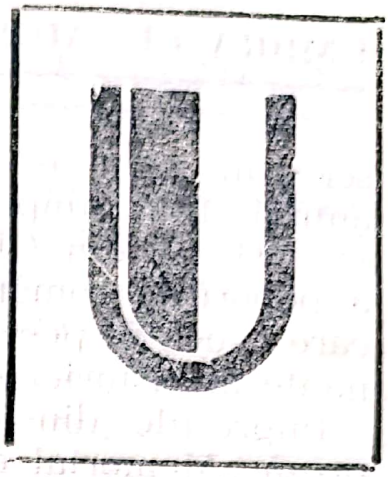
sale la cunoscutul procedeu al „descoperirii" unui manuscris care a inspirat muza autorului: „însă istoria alcătuită într-acest chip este osteneala mea, ce am pus-o în stihuri..." (Paul Grigore — A. N.)

---

[1] Spre marea durere a prietnilor și elevilor săi, Paul Grigore, distins critic literar și eseist, poet de mare talent și originalitate, profesor strălucit, n-a mai avut putința de a colabora la acest dicționar. Cum cele scrise referitor la *Țiganiada*, pentru *Dicționarul de personaje*, nu au văzut lumina tiparului la timpul potrivit, am considerat de datoria noastră să publicăm rîndurile despre epopee, adaptînd acest articol, prin inserarea textului lui Paul Grigore, marcat grafic prin tipărirea ceva mai în interior a rîndurilor prietenului nostru.

[2] Ioana Em. Petrescu, *Ion Budai-Deleanu și eposul comic*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1974, p. 227.

[3] George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Editura Nagard, p. 82.



UMBRA LUI MIRCEA. LA COZIA

de Grigore Alexandrescu

Grigore Alexandrescu este un romantic autentic în lirica patriotică în care a cultivat cu strălucire motive romantice ale mormintelor, ale peisajelor nocturne și fantastice, reînviind eroi ai istoriei noastre naționale, fiind caracterizat de G. Călinescu „un elegiac de tip romantic".

Aceste motive romantice sînt preluate de Alexandrescu din romantismul european, cunoscut din traduceri, dar meritul poetului constă în faptul că nu realizează copii fără valoare a modelelor romantice apusene, legînd evocarea trecutului de idealurile generației de la 1848, în scopul de a înflăcăra inimile contemporanilor pentru împlinirea idealurilor de libertate și independență națională.

Prin lirica patriotică, Gr. Alexandrescu se înscrie în sfera preocupărilor poeților pașoptiști care de la Cîrlova la Alecsandri au cultivat această temă a evocării istorice, continuată de generațiile următoare, Eminescu, Coșbuc, Sadoveanu.

Poeziile patriotice ca: „Trecutul. La Mănăstirea Dealul", „Răsăritul lunii. La Tismana", „Mormintele. La Drăgășani", „Adio. La Tîrgoviște", „Umbra lui Mircea. La Cozia" le-a

scris în urma excursiei pe care a făcut-o poetul în vara anului 1842, împreună cu prietenul său I. Ghica, pe la mănăstirile din Oltenia. Vestigiile trecutului eroic de luptă a poporului român impresionează puternic pe marele poet care evocă în poeziile sale eroi naționali și momente emoționante ale istoriei noastre zbuciumate.

Impresiile din călătorie le înregistrează în scrierea în proză „Memorial de călătorie" în care găsim mărturia poetului că a scris poezia „Umbra lui Mircea. La Cozia" chiar la această mănăstire unde se află și mormîntul marelui domn.

Deși scrisă în 1842, poezia va fi publicată în 1844, în revista „Propășirea", editată la Iași de M. Kogălniceanu.

Titlul, compus din două părți, anunță tema și anume evocarea figurii lui Mircea cel Bătrîn, ctitorul bătrînei mănăstiri de pe malul drept al Oltului, iar a doua parte indică locul care a inspirat opera și unde am aflat că a fost scrisă.

Poezia e construită în spirit romantic prin amalgamarea peciilor într-o îmbinare specifică esteticii romantice: primele șapte strofe constituie pastelul romantic, prezentarea cadrului în care apare Mircea cel Bătrîn, următoarele cinci strofe cuprind elemente de odă și imn de slavă închinat faptelor de vitejie ale lui Mircea, celelalte două strofe sînt o profundă meditație filozofică asupra trecutului, prezentului și viitorului, iar ultima strofă ne readuce la pastelul romantic inițial, poetul realizînd finalul rotund, preluarea motivului inițial, ca într-o mică piesă simfonică.

Primele versuri prezintă peisajul fantastic al unei nopți încărcate de umbre și mister, specifică romanticilor pentru care solitudinea nopții constituie momentul proprice meditației.

In descrierea naturii nocturne predomină la început imagini vizuale, statice, în care aliterația vocalei închise „u", urmată de consoane nazale și surde sugerează înfiorarea nopții, încărcarea de mister:

„Ale turnurilor umbre peste unde stau culcate,
Către țărmul dimpotrivă se întind, se prelungesc"

Mișcarea e sugerată de forma reflexivă a celor două verbe folosite („se întind, se prelungesc").

Imaginile vizuale se împletesc cu cele auditive, realizate prin frecvența vocalei deschise „a" în vecinătatea vibrantei „r", creînd armonii imitative, în care parcă auzim ecoul valurilor Oltului, spărgîndu-se de zidul mănăstirii:

„Și-ale valurilor mîndre generații spumegate,
Zidul vechi al mănăstirii în cadență îl izbesc."

Un element fantastic, tipic romantic, este învierea umbrelor vitejilor ostași români care au luptat odinioară. Rol stilistic important în sugerarea amploarei îl are enumerația: „De pe muchie, de pe stîncă, chipuri negre se cobor".

Cadrul este fantastic, întunecat, comunicînd groaza și înfiorarea, fantomele impresionînd chiar și natura:

„Mușchiul zidului se mișcă, printre iarbă se strecoară
O suflare, care trece ca prin vine un fior".

„La ceasul nălucirii" se dezvelesc mormintele, iar printre năluci distingem figura lui Mircea cel Bătrîn, înarmat și cu coroană pe cap: „O fantasmă-ncoronată din el iese... o zăresc".

Propozițiile eliptice, punctele de suspensie conturează atmosfera de solemnitate și mister corespunzătoare intenției de a însufleți o nălucă.

„Iese... vine către țărmuri... stă... în preajma ei privește
Rîul înapoi se trage... munții vîrful își clătesc".

Natura personificată reacționează asemenea omului, trăind emoțiile poetului. Aceste imagini hiperbolizate au menirea de a reliefa măreția fantomei ivită din mormînt. La semnul și porunca fantomei încoronate: „Oștiri, taberi fără număr împrejuru-i înviez".

In stil romantic, poetul angajează o discuție cu Oltul spre a se încredința dacă umbra încoronată al cărei glas repetat „din stîncă în stîncă" este într-adevăr Mircea cel Bătrîn. Întreaga natură personificată: dealul, Oltul, Dunărea și Marea, pînă unde se întindeau atunci hotarele Țării Românești, confirmă identitatea marelui voievod, strîns legat de acest pămînt românesc care îl recunoaște:

„Mircea! îmi răspunde dealul; Mircea! Oltul repetează
Acest sunet, acest nume valurile-l priimesc;

Unul altuia îl spune; Dunărea se înștiințează,
Ș-ale ei spumate unde către mare îl pornesc".

Următoarea parte a poeziei este o odă închinată marelui domn român. Încredințîndu-se că năluca încoronată este însuși Mircea, poetul îl salută cu pietate pe marele voievod, în numele generațiilor prezente, ca pe un vrednic și neuitat strămoș, depunînd la mormîntul acestuia prinosul de recunoștință al contemporanilor săi, „mirarea", cuvînt cu iz arhaic, în sensul de admirație a maselor:

„Sărutare, umbră veche priimește-nchinăciune
De la fiii României care tu o ai cinstit:
Noi venim mirarea noastră la mormîntu-ți-a depune;
Veacurile ce-nghit neamuri al tău nume l-au hrănit".

Laudă rîvna neobosită cu care a apărat independența țării, faptele lui fiind cu atît mai măreț cu cît au fost săvîrșite cu mijloacele slabe ale unei țări mici.

„Dar cu slabele-ți mijloace faptele-ți sînt de mirare:
Pricina, nu rezultatul, laude ți-a cîștigat:
Întreprinderea-ți fu dreaptă, a fost nobilă și mare,
De aceea al tău nume va fi scump și nepătat".

Utilizarea triplului epitet „dreaptă, nobilă și mare" sugerează înțelegerea deplină și admirativă a poetului a cauzei drepte pentru care a luptat domnul Țării Românești. Gloriosale lui fapte de arme uimesc și comparația voievodului cu un uriaș de proporții legendare a cărui armură copleșește micimea urmașilor nedemni de a o purta, este îndreptățită:

„Noi cinstim luptele voastre, cum privim vechea armură
„Ce un uriaș odată în războaie a purtat;
Greutatea ei ne-apasă, trece slaba-ne măsură
Ne-ndoim dac-așa oameni întru adevăr au stat"

Remarcăm savoarea arhaică a exprimării realizată prin construcția cronicărească „întru-adevăr" și valoarea arhaică a verbului „au stat" pentru „au existat".

Scriitorul își imaginează în continuare satisfacția pe care a simțit-o Mircea cel Bătrîn aflînd de faptele de vitejie ale lui Mihai Viteazul, povestite de mama acestuia, înmormîntată la Cozia, nu de soția acestuia, după cum indică inscripția de pe piatra funerară și de aici afirmația din poezie despre „a lui Mihai soție".

Asocierea celor două nume strălucite ale istoriei naționale Mircea — Mihai subliniază ideea continuității luptei pentru libertate și independență a poporului nostru, sub conducerea unor voievozi cu dragoste de țară.

Partea a treia a poeziei devine o veritabilă meditație, punînd în antiteză trecutul cu prezentul. Consideră că trecutul a fost măreț: „vremi de fapte strălucite", dar și „triste și amare", deoarece au fost întunecate de neștiință și tulburate de războaie. Meditînd la trecut, poetul nu este un paseist, nu dorește reîntoarcerea vremurilor de altădată, considerînd că prezentul este superior, căci:

„... legi, năravuri se-ndulcesc;
Prin știință și artă națiile înfrățite
În gîndire și în pace drumul slavei îl găsesc".

Din aceste versuri reiese că progresul și viitorul omenirii pot fi asigurate prin ridicarea nivelului cultural, care va înfrăți popoarele în condițiile păcii. Este poate singurul caz în literatura clasică cînd antiteza trecut — prezent este favorabilă prezentului asigurînd mare actualitate, prin pledoaria pentru pace și progres, unei poezii scrisă cu aproximativ 190 de ani în urmă.

Atitudinea antirăzboinică a poetului este exprimată prin enumerarea de comparații cu sens metaforic prin care condamnă ororile războiului.

„Căci războiul e bici groaznic, care moartea îl iubește
Și ai lui sîngerați dafini națiile îl plătesc;
E a cerului urgie, este foc care topește
Crîngurile-nflorite și pădurile ce-l hrănesc".

Poezia se încheie simetric, se revine la tabloul grandios și romantic al naturii de la începutul poeziei, umbrele apărute la „ceasul nălucirii" dispar, iar umbra lui Mircea intră în mormînt.

Noaptea personificată continuă să acopere cu mantia ei neagră, natura, întreținîn atmosfera de groază și mister, comunicată prin propoziții scurte și puncte de suspensie.

Mărturie a trecutului istoric rămîn turnurile mănăstirii comparate cu „fantome de mari veacuri pe eroii lor jelesc" și valurile Oltului care izbesc în cadență zidurile mănăstirii

fiind pesonificate în „mîndre generații spumegate“ prin care sublinează încă o dată permanența noastră pe meleagurile natale.

Muzicalitatea poemului este realizată prin alternarea dactilului cu iambul.

Prin vibrantul mesaj patriotic pe care îl transmite, poezia „Umbra lui Mircea. La Cozia“ este una din cele mai valoroase poezii patriotice din literatura română, iar Gr. Alexadrescu unul din marii poeți patrioți ai epocii pașoptiste așa cum îl caracterizează B. Șt. Delavrancea:

„Alexandrescu a trebuit să aibă nu numai geniul unui poet, dar și sufletul unui erou, pentru ca să poată înțelege atît de profund ruinele vestite și umbrele eroice ale trecutului nostru“. (D. B.)

UN RĂSUNET

de Andrei Mureșanu

Andrei Mureșanu, revoluționarul pașoptist, devenit „bardul transilvan", se ivise la Bistrița, la 1816, în acea familie a Mureșenilor, cu o ramură și prin Maramureș, fixați ulterior la Brașov, unde aveau să servească presa, învățămîntul românesc, ca mari patrioți.

Avîntul lui Andrei Mureșanu se făcuse deja simțit încă de la primele colaborări la *Foaia pentru minte, inimă și literatură* cu poezie patriotică (Glasul unui român, Răsunet, Un suspin, La muza mea) cît și prin Reflexii (Trecerea omului la slobożenie și moral — Pentru ce sîntem așa rămași? O vorbă pentru creștere și școale ș. a.) dovedind implicarea revoluționarului lucid.

Poezia „Un răsunet" apărea în *Foaia pentru minte, inimă și literatură* nr. 25 (21 iuinie) 1848, (alături de Proclamația de la Izlaz), inclusă ulterior în volumul „Din poeziile lui Andrei Mureșanu", Brașov, Tipografia I. Gött, 1862, volum publicat după ce poetul revenise de la Sibiu (unde fusese obligat să plece o dată cu îndepărtarea lui G. Barițiu, de la conducerea periodicelor brașovene, de către autoritățile imperiale). Volumul a primit premiul ASTREI, primul premiu național pentru poezie.

Pînă la publicarea poeziei în revistă, Andrei Mureșanu gîndise o arie pentru lansarea textului său, care de la început era conceput ca un manifest al momentului revoluționar: „— Oare cenzura ce va zice? — Vom încerca într-un noroc — își va aminti G. Barițiu.

Cenzorul cel mai sever va pleca peste cîteva zile de acasă. Numai cîteva zile să mai așteptăm. — Pînă atunci

doară-i voi afla o arie. — Prea bine. La revedere!" (G. Bariţiu: Părţi alese din Istoria Transilvaniei, vol. III Sibiu, 1891, p. 245).

Au fost trase numeroase copii, care au circulat pe foi volante, alături de cele 800 exemplare ale revistei. Revoluţionarii i-au învăţat repede versurile şi melodia (adaptată de către Anton Pann, dascăl un timp în Scheii Braşovului, şi de către ucenicul acestuia, G. Ucenescu).

Poezia se impunea ca un imn, ce avea să circule, de acum, cu titlul „Deşteaptă-te, române!" devenită adevărată Marseilleză a românilor, aşa cum a simţit-o N. Bălcescu, de la început. Tot astfel avea să fie văzută peste timp: „Cu această obîrşie — versuri ardeleneşti, după un cîntec muntenesc, *Deşteaptă-te, române!* era încă de la naştere o zămislire care nu era numai a Transilvaniei, cum nici n-a rămas numai a ei, ci a tuturor ţărilor româneşti" (Emanoil Bucuţa).

Mult timp poezia a fost considerată ca un ecou, un răsunet la poezia *Deşteaptarea României*, ca răspuns la chemarea fraţilor de peste Carpaţi, de solidarizare în lupta pentru redeşteptarea naţională. Andrei Mureşanu se afla însă sub imboldul, mai apropiat şi foarte puternic, primit prin Discursul dascălului său Simion Bărnuţiu, rostit la 2/14 mai 1848 în catedrala Blajului, în acelaşi timbru de alarmă şi dor de libertate cu ţara întreagă, de trezire din letargie, printr-un apel energic de revitalizare a conştiinţei naţionale prin invocaţia virtuţilor străbune „memoriei naţiunii celei dintîi... pe care ne-au aşezat aci Traian ca să custodim nemoartă gloria numelui roman", purtînd în el chemarea înălţătoare a maselor pe Cîmpul Libertăţii, din 3/15 mai 1848: „Vrem să ne unim cu Ţara!", într-un sacru jurămînt.

Credem că poezia era în sufletul tribunului cu mult înainte de aceste momente, dacă nu chiar din 1838, cînd în nr. 1 al *Gazetei de Transilvania* din 12 martie, erau „Mulţumită celor carii strigă astăzi cu glas puternic: Deşteaptă-te şi tu, române, păşeşte înainte, împreună cu noi, primeşte şi cultură în inima ta, şi iubirea de dulce a noastră patrie".

De ce n-ar fi nobilul „Un răsunet" — ecoul venit mai de departe, adus de la Blaj din Hronica lui Șincai: „Deșteaptă-te, drept aceea, o iubite neam al meu, și ai minte" și de la toți înaintașii ideii de libertate și Unire...

Andrei Mureșanu nu este „autor al unei singure poezii", cum s-a spus. Versurile: „Atunci întreab' ursita, cu ce drept ne apasă?... Ieșiți, voi umbre moarte, eroii gintei mele" (Glasul unui român) — „Să scoți din jug pe-o ginte ce geme în sclavie / Au doar e legea firei ca nații asuprite..." (Un suspin) sau: „De patrie, o, muză, te văd scriind fierbinte / De vița strămoșească, de-al Romei gen mărit" (La muza mea) sau cele din „15 mai 1848" vin ca un preludiu imnului revoluționar, care, e drept, rămîne cel mai izbutit text literar între textele patriotice, morale, peisagiste, sau erotice ale autorului.

Tema idealurilor sociale și naționale este o constantă a operei lui Andrei Mureșanu, vădită și în Reflexiile sale. Limba momentului nu l-a ajutat; academismul lingvistic transilvan intimidase pentru un timp scrisul sensibil, angajat într-o cauză generală și acută sub dominație. Drept aceea nu vom găsi în textul poetic probe de artă ci „versuri pline de strigăte, care puse pe muzica lui A. Pann au rămas întipărite în memoria generațiilor" (G. Călinescu).

Mesajul, spus clar din primul vers, devenit curînd și titlu, antrenează o organizare poetică de discurs patetic și retoric, convingător, de participare activă la revoluție. Pe parcursul celor 11 strofe manifestul își gradează atitudinile de la trezire, chemare, mustrare, la implicare de înaltă conștiință, pînă la jertfă și glorificare.

Vocabularul poeziei lasă să se întrevadă condițiile în care autorul și-a format concepțiile politice, filozofice, culturale, limbajul căpătînd forma în funcție de ideologia epocii. Sînt aci vizibile două straturi lexicale, drept mărci prin care poetul se face purtătorul de cuvînt al ideologiei paștiste. În primul rînd se folosesc termeni din împrumuturi latino-romanice, ca atitudine politică în favoarea progresului social și ca orientare a timpului de europenizare, evitîndu-se limba aristocrației fanariote de pînă aici. Întîlnim deci termeni ca: juni, națiune, libertate, unghiuri, sfințenie, plăgi fatale, glorie, patrie, cuget, sau în alte

texte: egalitate, seculi, familie, progres; cele mai multe cuvinte fiind neologismele epocii, termeni social-politici sau administrativi.

Al doilea strat lexical este cel al unor forme populare obișnuite: seculi, sîntă, mîni, soarte, giur, dat de fondul simplu, cu sensurile proprii, spre a asigura accesibilitatea manifestului, fără a altera solemnitatea imnului. Dimpotrivă, acesta propune sintagma măreață, impresionabilă, alăturînd termeni în expresii memorabile: somnul cel de moarte, barbarii de tirani, acum ori niciodată, caută-n giur de tine, româna națiune, măreție umbre, oarba neunire, mamă văduvită, iataganul barbarei semilune, români din patru unghiuri, deșteaptă-te române, vechiul nost' pămînt.

Întîlnim termenul derivat în maniera lingvistică a epocii, dovedind stadiul limbii, căci revoluția era gîndită în toate planurile, și nu în ultimul rînd în cel al culturii. Derivarea demonstra capacitatea productivă a limbii noastre, ce se lucra acum de întîii „poeți ce-au scris o limbă ca un fagure de miere": neunire, strănepoți, triumfători, glorios, despotism ș.a. fără ca poetul să facă abuz de procedeu ca și de împrumuturi, conștient că „limba românească pentru noi e destul de bogată, că e limba sentimentului".

Adresarea directă „Deșteaptă-te, române" prin forma metonimică și simbolică, aduce de la început apropierea autorului de cei cărora li se adresează. Interesantă este trecerea, în această adresare, de la formele pronominale de singular, pers. a II-a -te, te-, -ți, tăi-, de tine, la cele de pers. I plural — să dăm, a noastre piepturi, dar noi, să ne răpească, cu formule verbale ce includ pluralul prenominal, jurăm, vom da mîna, să fim pururea frați, să trecem, simțim, primim — vorbitorul implicîndu-se exponențial ca o forță magnetică a mulțimii, apoi adresînd tuturor, prin pers. a II-a plural (celor netreziți încă) apelul: „Uniți-vă în cuget, uniți-vă în simțiri", încheind cu aceeași implicare exemplară, într-un plural al solidarizării: „Murim mai bine-n luptă — cu glorie deplină / Decît să fim sclavi iarăși în vechiul nost' pămînt! Substantivul „român" (cu variantele adjectivale „româna națiune") vine din primul vers, semn că poetul se adresează „fraților de același nume", nume fixat în epocă și aflat pe buzele tuturor patrioților, în presă, în titluri de opere: Curierul

românesc, Albina românească, România literară, România viitoare, Cîntarea României, Românii supt Mihai Voievod Viteazul ș. a. El se adresează tuturor: „Români din patru unghiuri".

Discursul însă prinde viață prin dinamismul imperativelor, al formelor conjugale verbale, al vocativelor substantivale și al interjecțiilor, care poartă tumultul sufletesc poetic. Invocația dă viață umbrelor chemate martore la hotărîrea generației în fața cărora se depune jurămîntul unirii și izbăvirii, în ton cu ideologia timpului. (Să ne amintim de „Jurămîntul" lui V. Alecsandri).

Aesemenea reprezentanților Școlii Ardelene, Andrei Mureșanu face apel al conștiința originii nobile romane, potențată de evocarea trecutului glorios ce dă imaginea mîndriei naționale — trecînd prin mărețele umbre: Ștefan, Mihai, Corvin — care au semnat vremurile de care „se-nvredniciră cronicarii și rapsozii". Metafora „o mamă văduvită" sugerează sutele de ani de „oarbă neunire la Milcov și Carpații".

George Coșbuc, vorbind de ideea poetică a imnului, îi găsea filiația dar și amprenta personală a atitudinii lui Mureșanu: „Toți trei poeții cer întîi de toate Unirea, dar o înțeleg în trei planuri: Cîrlova (Marșul) apelează mai ales la unirea partidelor din Muntenia, Alecsandri (Deșteptarea României) mai ales la Unirea Principatelor, iar Mureșan la Unirea „în cuget și simțiri a românilor din patru unghiuri". Pericolul de a pierde limba devine o temă comună multor pașoptiști în texte politice, în proclamații, în literatură: „Limba și naționalitatea sînt opera cea mai scumpă ce o poate avea un popor; dezbracă-l de acestea și atunci s-a șters din catalogul celor vii" (G. Barițiu). Tema graiului face drum spre Coșbuc, Goga, Cotruș în lirica transilvană, pornind de la Andrei Mureșanu: „Acum se-ncearcă cruzii, în oarba lor trufie, / Să ne răpească limba, dar morți numai o dăm!" Alăturînd Răsunetul lui A. Mureșanu poeziei lui Alecsandri, vezi aceeași recuzită lexicală, gramaticală, același patetism al propozițiilor exclamative și interogative. Aceeași idee majoră, același mesaj patriotic. Și totuși se poate vorbi de o individualitate poetică și în cazul lui Mureșan, de un stil propriu în care-și construiește demonstrația, de o anume măiestrie de care se face conștient poetul însuși. Imaginea întregii poezii se constituie în cele

cinci catrene dintr-un suflu continuu, solemn, măreț ca adevărat imn al demnității naționale, manifest al voinței și hotărîrii unui popor. De ce elemente stilistice ar avea nevoie elogiul libertății cînd alternativa convingerii este atît de clară?: „Viață în libertate ori moarte! — strigă toți", prin procedeul antitezei celor două substantive simbolice, ca și alternativa tranșantă a adverbelor antitetice vizînd momentul hotărîrii: „Acum ori niciodată", în trei reluări, prin anaforă în strofa a II-a și în epiforă în strofa a X-a, reluări cu puterea împlinirii, excluzînd compromisul, se insistă asupra virtuților regeneratoare: patriotism, dragoste de limbă, iubirea de frați, înțelepciunea, credința.

Jurămîntul e singura angajare care nu exclude detestarea lașilor și trădătorilor. Încheierea amintește de hotărîrea unui Romândor al întregii noastre istorii, adus de I. Budai-Deleanu în literatură, întîiași dată. Fiind o poezie — manifest, în nici un caz „discurs versificat", *Un răsunet* trăiește în primul rînd prin tehnicile retorice, cît și prin stilistica sa simplă, dar capabilă să emoționeze. Epitetele vin direct din focul revoluției, într-un iureș clocotitor, sporind retorismul discursului, dar care la o analiză mai atentă, oferă surpriza unor interesante asocieri de abstracțiuni într-o viziune realistă a unei stări de aspirație, sensibilizatoare prin încărcătura sintagmelor respective: somn de moarte, oarbă neunire, plăgi fatale, măreațe umbre, viclene uneltiri. Nu lipsesc metaforizările, unele chiar cu largi implicări: răsunet, orbie, mamă văduvită. Comparația „sar ca lupii în stîne" trimite la alte sensuri decît atacul, poate flămînzi de dreptate, necruțători, îndîrjiți. La fel comparația „cum stau ca brazi în munte voinici sute de mii" urmează o ciudată răsturnare topică, nu din rațiuni prozodice ci sconținînd pe plasticitate, sugestia forței și aspirații înalte fiind dată de la începutul versului fie el și într-o vizibilă manieră populară.

Catrenele au versuri ample, într-o ținută echilibrată, solemnă, clasicistă, deși tumultul transmis este participativ, puternic afectiv, susținut de sentimentul viu al romanticului revoluționar. Rimele urmează formula abab, însă interesantă este alternarea rimelor masculine forte în versurile 2, 4 (tirani / dușmani; roman / Traian; mii / cîmpii; strănepoți /

toți) cu rimele feminine, afective, din versurile 1, 3 (lume / nume; noapte / soarte; orbie / trufie), alternanțe care țin echilibrul tonalității generale de imn-rugăciune al dorinței de reînviere.

Structurile sintactice, în general, juxtapuse dau unitate conținutului, spre a fi parcurs într-un suflu continuu, într-o zicere scurtă efervescentă a propozițiilor principale, clare, sigure.

Andrei Mureșanu este scriitorul începutului de cale lungă în literatura română, trimițîndu-și ecourile în creația urmașilor, lui Eminescu, cel din *Ce-ți doresc eu ție, dulce România*, lui Coșbuc, Goga sau Aron Cotruș dar este mai ales poetul care a avut șansa unică de a-și fi legat numele de un imn național, păstrat peste timp cu aceeași putere în preluările permanentei sete de adevăr a acestui popor. Mureșan venea între semeni „profet" și „preot" mult așteptatei deșteptări.

S-au adunat numeroase ode ce i s-au închinat: „Către Andrei Mureșanu" de Iosif Vulcan, „La Andrei Mureșanu" de I. A. Lapedatu, „Epigonii" de M. Eminescu, "tablourile dramatice „Mureșanu" de M. Eminescu, „Grăiește marea" de Andrei Bârseanu, „Mureșeanu" de Ion Pillat, impresionantă imagine simbolică a bardului pe măsura dăruirii patriotice a profetului. (M. D.)

VARĂ

de Lucian Blaga

A doua stea a liricii românești, poetul-filozof și filozoful-poet, dramaturgul și eseistul, diplomatul și profesorul universitar, traducătorul și publicistul — Lucian Blaga — s-a născut sub auspiciile cîntecului eminescian, hrănindu-se cu pioșenie din datina și doina românească și din cultura marilor popoare. Asimilînd tradiția poeziei Ardealului, care a dat profeți și tribuni ai luptei pentru dreptate socială și libertate națională (Andrei Mureșanu, George Coșbuc, Octavian Goga), Lucian Blaga este un poet interiorizat, al cărui suflet e plin de ecoul tulnicelor din pădurea transilvană, de munții și cîmpiile spațiului mioritic, de satul românesc, ca simbol al veșniciei neamului nostru. Cu sufletul deschis spre marile probleme ale vieții, Blaga este receptiv la formulele literare ale timpului său, fiind preocupat, nu de găsirea adevărului, ci de frumusețea plăsmuirii, convertind faptele în mituri. Cum însuși poetul afirmă, sursa reală a inspirației este trăirea. „Opera de artă nu-i decît o confesiune, o confesiune disimulată, trecută prin oglinzile măritoare și ușor deformate a diferitelor genuri și specii literare, dar în fond traducerea propriei trăiri". Lucrările de exegeză îl încadrează pe scrii-

tor, fie în curentul tradiționalist-ortodoxist, fie în modernism, cu ecouri directe din expresionismul german. Blaga a trăit pe mai multe planuri, în reci abstracțiuni, ca filozof, sau în tăișul conflictului de idei și sentimente, ca dramaturg, în lumea suspinului și a arderii, ca poet. Poezia lui Blaga este viață, iar misterele universului devin mituri, căci „fără o gîndire mitică, nu ia ființă nici o poezie". În lirica sa Lucian Blaga comunică o anume crispare tragică împotriva înstrăinării omului de natură, de structura ei organică, de sat, ca lăcaș al permanențelor, a cărui existență se desfășoară în plan cosmic.

În primul volum de versuri — „Poemele luminii", apărut în 1919, lumina este forța demiurgică inițială, e impuls cosmic generator de viață și principiu energetic universal. Apologia ei înseamnă proslăvirea vieții („Spre soare rîd / Sînt beat de lume și-s păgîn" — din poezia „Lumina raiului"). În cel de-al doilea volum — „Pașii profetului", apărut în 1921, simbolul central este Pan, zeul forțelor telurice și simbol al impulsurilor generatoare în natură. Versurile din acest volum propun o posibilă fericire a omului, printr-o existență bucolică, în care sufletul se identifică cu mirajul pămîntului. Volumul este o cîntare frenetică a naturii și a marilor elanuri ale vieții.

Publicată în acest volum poezia „Vară", asemenea altor poezii, din alte volume, nu este un pastel propriu-zis, deoarece, pentru Blaga natura nu este un scop în sine, ci peisajul este doar un punct de plecare pentru neliniști tulburătoare, sau pentru confruntarea cu mituri străvechi (în poeziile: „Liniște", „La mare", spre exemplu). Natura se dizolvă în meditații asupra sensurilor vieții, căci importantă pentru poet nu este plasticizarea naturii, ci crearea dispoziției de contemplație, și deschidere a unui mister. Asemenea viziunii din arta expresionistă, întîlnim și în poezia lui Blaga dorința de identificare cu sufletul primar al naturii. Poetul însuși scria, în „Fețele unui veac": „Arta nouă deformează natura, înlocuind-o cu realități spirituale. Arta nouă e față de aspectul imediat al naturii arbitrară, și nu-i urmează liniile, îi impune alte linii".[1] În poezia „Vară", autorul stabilește, printr-un simț artistic profund, legături adînci cu universul, trăind intensitatea senzației. Dar poetul se întoarce la pămînt, la „un fel de bucolism

stilizat și mitic"[2], unde „mozaicul a fost bătut cu aur, momentele naturale s-au simbolizat, anotimpurile au căpătat subînțelesuri spirituale" și „cîmpiile se aureolează".[3]

Pămîntul este motivul central al poeziei, „Vară", fiind, de altfel, o permanență în creația poetică blagiană, „fie în chip explicit, fie prin natura comparațiilor și a imaginilor"[4], pe care le creează.

Scrisă în vers liber, într-o prozodie modernă deci, poezia oferă cîteva detalii de pastel, grupate în jurul cuvîntului cheie „dogoare" izolat, de altfel, față de celelalte unități poetice care formează arhitectura ansamblului poetic. Spațiul terestru evocat (căci avem impresia de pătrundere în lumea visului), este caracteristic satului, sugerînd, în același timp, munca oamenilor. Substantivele: pămîntul, lan de grîu, spice, grăunțe, flori de mac, denumesc obiecte concrete și potențează impresia de spațiu nemărginit, cu ușoare ondulări, ceea ce susține, metaforic, senzația unei zile dogoritoare de vară. Prin determinările din versul ce sintetizează datele tabloului: „Pămîntu-*ntreg e numai* lan de grîu", realitatea exterioară și obiectivă se convertește într-o realitate interioară și subiectivă, cu profunde acorduri de odă. Aici, spațiul celest a coborît pe pămînt. „În soare spicele își țin la sîn grăunțele / ca niște prunci ce sug". Imaginea metaforică, ivită prin comparație și personificare, se dezvoltă în hiperbolă, adîncind, mai mult, starea de beatitudine și impresia de un adevărat eden pămîntesc. În primele patru versuri, detaliile despre ivirea „la orizont — departe —" a „fulgerelor fără glas" nu descriu un tablou din natură, ci sînt, mai degrabă, elemente ce susțin concluzia transantă din versul izolat și format dintr-un singur cuvînt: „Dogoare". Revelația tulburătoare a pulsului zilei de vară este concentrată într-un tablou static, perceput, întîi de toate, din perspectivă senzorială. Imaginile vizuale și acustice se întrupează în metafore ale simțirii. În acest sens putem înțelege conotațiile verbelor din comparația cu valoare metaforică: ... „fulgere fără de glas / *zvîcnesc* din cînd în cînd / ca niște lungi picioare de păianjen — *smulse* / din trupul care le purta". Senzația de nemișcare, creată de arșița ucigătoare a verii și de liniște adîncă, este sugerată și de imaginile auditive din versurile: „și cîntec de lăcuste / ... La ureche-i țîrîie un greier".

Dincolo de o anume identificare benefică a poetului cu sufletul primar al naturii, în poezia „Vară" se resimte chemarea poetului spre meditație și reflecție.

Trăind la temperaturi vitale înalte, poetul se face ecoul al sentimentelor de beatitudine cosmică, poezia fiind o automărturisire.

În acest spațiu ancestral nostalgia scurgerii ireversibile a timpului pare a fi estompată. „Iar timpul își întinde leneș clipele / și ațipește între flori de mac". Prin metaforă și personificare poetul sugerează, poate, regretul de a nu se putea opri timpul, într-un somn adînc, în această lume de basm, a satului ancestral. Însuși titlul poeziei, format dintr-un substantiv nearticulat, creează impresia de spațiu și timp nelimitat și de așezare a lucrurilor în dimensiunile mitului.

Creator autentic și profund original în peisajul liric mondial, Lucian Blaga duce cu sine, în universalitate și în eternitate, ritmul lăuntric al specificului național, mitizînd spiritualitatea tradițiilor autohtone, căci mitizarea mioriticului este pentru el o nevoie anteroară profundă. (I. I.)

---

[1] Eugen Lovinescu, *Lucian Blaga*, în Lucian Blaga interpretat de:, Editura Eminescu, București, 1981, p. 68.

[2] Eugen Lovinescu, Op. cit., p. 69.

[3] G. Călinescu, *Lucian Blaga*, în Lucian Blaga interpretat de: Editura Eminescu, București, 1981, p. 76.

[4] Alexandru Philippide, *Poezia cosmicului*, în Lucian Blaga interpretat de, Editura Eminescu, București, 1981, p. 90.

Scanned with OKEN Scanner

ZBURĂTORUL

de Ion Heliade Rădulescu

Personalitatea lui I. H. Rădulescu stă sub semnul spiritului întemeietor[1], într-un spațiu cultural caracterizat — esențial — de eterogenitate și discontinuitate a structurilor, dar deschis fenomenului constructiv-romantic de „ardere a etapelor", în vederea unei culturi coerente, ale cărei articulații interne să depășească urgențele momentului și evidențele simțului comun și astfel, să se ofere generoase, viitorului.

Din perspectiva *întemeierii* și *edificării* — imperative ale epocii moderne — poezia (scrisul, în general) implică în viziunea lui I. H. Rădulescu un „proiect spiritual",[2] o stare a sensibilității, o experiență a scriiturii, în fine, o modificare a imaginarului poetic. Heliade „deschide" imaginația și dominat, cum însuși mărturisește, de un „sfînt nesațiu", șterge limitele dintre obiecte, „convoacă" *mitologia, istoria, natura* în spațiul liric, cuprins fiind de impacienta și pasiunea acumulării. Poetul, *un scriptor*, mereu în căutare de modele pentru desăvîrșirea Creației, a dat astfel, în mod firesc, poeziei, dimensiunea spiritului său sincretic. „Poetica" lui I. H. Rădulescu, într-o accepție de maximă generalitate,

este așadar, o sumă de poetici, ceea ce conferă demersului liric un caracter eclectic, consecință — printre altele — a gîndului specific epocii, potrivit căruia poezia poate să transforme orice obiect într-un subiect de poezie. Sintetizînd, ni se pare pertinentă observația criticului Eugen Simion care, definind arta poetică a lui Heliade, distingea trei muze, trei învelișuri ale lirismului său: „O muză pe care, într-un vers, el (I. H. Rădulescu n. n.) o numește *cetățeană* și care stimulează pe omul datoriei, pe Părintele social și moral. Este, apoi, *muza astrală*, cea mai puternică, aceea care aprinde în Părintele social ambiția vastei Creații și-l împinge spre marile modele, muză cu puteri ascensionale, muză vizionaristă, hrănită cu sublimități. A treia este muza omului „buclucaș", cum l-a numit Iorga, muză „mult pestriță și fîșneață", născocitoare de expresii pitorești, sarcastică (...)"[3].

Obiectivarea virtuților sale creatoare o întîlnim în balada „Zburătorul", apărută pentru prima dată în „Curierul românesc" din februarie 1844 și considerată de critica literară — în unanimitate — capodopera lui I. H. Rădulescu.

Ideea ordonatoare a baladei este prelucrarea mitului folcloric al zburătorului, cu scopul de a surprinde și de a reda artistic starea de criză erotică a tinerei fete, stare caracterizată prin neliniști și frămîntări sufletești, prin căutarea unor soluții „salvatoare". Așadar, o boală necunoscută și — cum afirma G. Călinescu — „explicabilă mitologic și curabilă magic". Zburătorul leagă pentru prima oară la Heliade nașterea iubirii de prezența „ființei aeriene". Originea „bolii" necunoscute este, deci, cerească. Agentul ei este un zburător și forma de manifestare este visarea. În spațiul acestui „scenariu" își organizează I. H. Rădulescu discursul liric în maniera individualizatoare a creației sale: inserarea în poem a mai multor teme și obținerea, implicită, a mai multor discursuri „montate" cu abilitatea unui creator.

Depliind textul din perspectiva structurii lui compoziționale, observăm că el este alcătuit din *două discursuri lirice* organizate, primul — în două confesiuni „replici" (secvențele 1—24 și 54—72), iar cel de-al doilea materializat în tabloul cîmpenesc (secvența 25—52). Primul este *discursul erotic*, al doilea — cel *al plenitudinii naturii*. Primul „stă" sub

semnul imaginației heliadești, „în esență *aeriană* și *ascensională*“[4] și corespunde tendinței poetului de a-și construi poemele sale, indiferent de natura lor ideatică, pe un ax al verticalității. Al doilea, „stă“ sub semnul *spectaculosului ordonat*, ca rezultat al „orientării“ imaginației lirice în direcția *sublimului, vastului, nelimitatului* sub un regim al ordinii și al rigorii compoziționale. Să le analizăm pe rînd...

Eroul heliadesc presupune o energie aeriană extraordinară, cu efect contradictoriu: „foc și răcoare“, „cald și rece“, o senzație de greutate. Poetul construiește un spațiu liric în care emoțiile și trăirile sînt pe cît de inexplicabile, pe atît de debordante. Comunicarea acestei atitudini lirice este realizată — expresiv — prin formulările reticente din monologul tinerei fete (caracteristici ale stilului direct), prin prezența formei scurte a pronumelui personal. Posibila explicație a tensiunilor emoționale transformă *discursul erotic* în *retorica erosului*. Într-un monolog compus mai ales din interogații retorice, cărora li se dă și răspunsul, ni se dezvăluie povestea zburătorului. Explicațiile se derulează vertiginos: „Tot smeu a fost, *surato*. Văzuși, împielițatul! / Că țintă l-alde Floarea în clipă străbătu! / Și drept pe coș, leicuță! / Ce n-ai gîndi, spurcatul / Închină-te, *surato*“ /.

Al doilea discurs liric, *cel al plenitudinii naturii* transpune disponibilitatea poetului pentru sublim, vast, spectaculos. Tendința lui Heliade este de a încremeni într-un tablou tot ceea ce am putea numi, cu o sintagmă consacrată, spectaculosul ordonat: scenografie amplă, coerentă, concentrare de imagini, realizate în maniera pastoralei tradiționale, caracterizate prin introducerea notei de mister și alegerea unui regim temporal favorabil contemplației: *înserarea*: / „Era în murgul serei și soarele sfințise“ /.

Discursul se deschide cu o viziune calmă, de liniște progresivă, de pace astrală ce coboară peste o așezare rustică laborioasă. Poetul e „mulțumit“ de priveliștea satului care primește cirezile muginde: / „Și vitele muginde la zgheab întins pășea“. Deschis spre mit, satul devine o lume unde se consumă fapte și trăiri (zbuciumul erotic). Ideea devine *viziune* și imaginația se revarsă abundent spre o natură *solemnă, plenară, calmă*. În sfîrșit, zgomotele se pierd în noapte și stelele apar una cîte una: „Încep a luci stele rînd una cîte una / Și focuri în tot satul încep a se vedea“. /

Senzația de solemnitate și vrajă este sugerată prin epitete ornante și metafore fără strălucire: stelele lucesc „rînd una cîte una", luna răsare „tîrzie", noaptea este „naltă, naltă" și veșmîntul ei negru „semănat cu stele" cuprinde lumea „ce-n brațele somniei / Visează cîte-aevea deșteaptă n-a visat". Natura *lucrată* ca și cea *reală* îl atrag pe poet în egală măsură. Sfîntul nesațiu al poetului s-a consumat în experiența scriiturii, experiență din care transpare peste timp figura poetului vizionar, care credea că poezia poate ordona lumea materiei și lumea spiritului ... (M. I.)

---

[1] În acest sens, edificator este studiul lui Paul Cornea, *Oamenii începutului de drum, Studii și cercetări asupra epocii* pașoptiste, Editura Cartea Românească, (București), (1974).

[2] Eugen Simion, cap. VI. *Ion Heliade Rădulescu. Trei verbe esențiale: a crea, a plasma, a edifica. Impacienta și lăcomia acumulării,* în *Dimineața poeților, Eseu despre începuturile poeziei române,* Cartea Românească, (București), 1980, p. 62.

[3] Eugen Simion, *op. cit.*, p. 109.

[4] Eugen Simion, *op. cit.*, p. 77.

Scanned with OKEN Scanner

CĂRȚILE EDITURII „ORIENTUL LATIN"
Brașov, telefon 921/7 27 81

Epuizate

1 — Dicționar de personaje literare, Ediția I
2 — Dicționar de proză românească, Ediția I și Ediția a II-a

În librărie

1 — Eminescu și Brașovul
2 — Limba română, vol. 1 (ortografie, fonetică, morfologie)
Compendiu didactic de Ovidiu Moceanu
3 — Dicționar de poezie românească, Ediția I

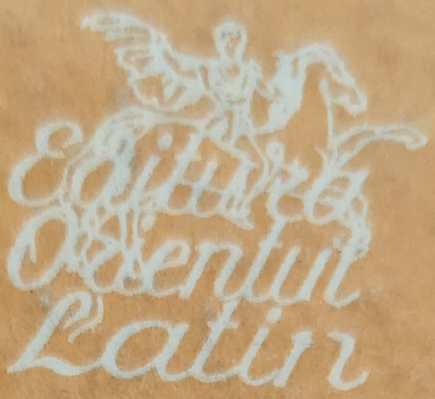
În curs de apariție

1 — Dicționar de personaje literare, Ediția a II-a
2 — Limba română, vol. 2 (sintaxa).
Compendiu didactic de Ovidiu Moceanu
3 — Poezii de dragoste (Antologie universală)
4 — Literatura română
(Compendiu pentru bacalaureat)
5 — Bancuri din iepoca odiosului (Antologie necenzurată)

În pregătire

1 — Dicționar de critică literară, Ediția I
2 — Istoria Transilvaniei, vol. 1, cu prefață de Ștefan Pascu
3 — Biografia imnului național de Vasile Oltean
4 — Imnurile neamului românesc (Antologie solemnă)
5 — Procesul lui Badea Cârțan de Ștefan Suciu

Scanned with OKEN Scanner



ISBN 973-95474-1-9

LEI 300

Scanned with OKEN Scanner